

Filologia e Letteratura

1

Filologia e Literatura

1



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E FILOGIA
PORTUGUESAS, 1, GENEVRA, 2008

Filologia e Literatura 1 / I Colóquio Internacional de Literatura e
Filologia Portuguesas ; coord. Maurizio Perugi. – (Actas do CEL ; 1)
ISBN 978-972-772-886-2

I – PERUGI, Maurizio, 1947-

CDU 821.134.3”15/19”.09
801.7
061.3

Título: Filologia e Literatura – 1

Coordenação: Maurizio Perugi

Revisão de texto: Rosa Adanjo Correia

Edição: Edições Colibri

Depósito legal n.º 291 629/09

Lisboa, Abril de 2009

ÍNDICE

<i>Allocution inaugurale</i>	
Jean-Yves Tilliette	7
<i>A crise da literatura e a literatura marginal ou marginalizada</i>	
Arnaldo Saraiva	11
<i>Luís de Camões. A forma cancionero nas edições de 1595 e 1598. Ensaio de filologia comparada</i>	
Rita Marnoto	23
<i>Poética da Reescrita – «Húmus» de Raul Brandão</i>	
Maria João Reynaud	45
<i>Variações sobre o soneto tardo-quinhentista</i>	
Barbara Spaggiari	61
<i>Camões, soneto XV ('corpus' mínimo)</i>	
Maurizio Perugi	85
<i>Português: uma língua de onde se vê o mar</i>	
Maria Rosa Adanjo Correia	105
<i>A pena da escrita e o canto – de Camões a Pessoa</i>	
José Carlos Seabra Pereira	113

ALLOCUTION INAUGURALE

Monsieur l'Ambassadeur du Portugal en Suisse,
Monsieur le Consul Général du Portugal à Genève,
Mesdames et Messieurs les conférenciers,
Chères et chers collègues,
Mesdames, Messieurs,

Le doyen Eric Wehrli, retenu par les obligations de sa charge, se trouve malheureusement dans l'impossibilité de prononcer les paroles de bienvenue qu'il aurait aimé vous adresser. Il me demande donc de vous faire part de ses très vifs regrets, et de prendre en charge à sa place ce qui est à la fois un immense privilège et un redoutable honneur.

Un privilège immense, parce qu'il s'agit, en présence des plus hautes autorités du Portugal en Suisse, de célébrer une naissance. Certes, depuis quelques années, la Faculté des Lettres s'efforce, avec les moyens hélas insuffisants qui sont les siens, de faire une place dans ses programmes d'enseignement et de recherche à l'étude de l'une des quatre grandes langues romanes du canton de Genève, avec le français, l'italien et l'espagnol, à savoir le portugais. Elle doit ce développement bienvenu à l'activité inlassable du professeur Maurizio Perugi, ainsi qu'au soutien ardent des institutions consulaires portugaises et de l'Institut Camoens.

Mais aujourd'hui, une étape supplémentaire est franchie, avec la fondation, que l'on peut espérer imminente, d'un Centre d'Etudes Lusophones dans notre université – une première en Suisse romande. Ce centre, par l'intermédiaire de bourses d'études, de colloques, de publications, témoignera de la richesse et du rayonnement de la culture et des littératures du Portugal, du Brésil, des terres lusophones de l'Afrique australe et des îles atlantiques. Sa création devrait être ratifiée dans moins d'une semaine par notre collègue des professeurs¹.

Alors, naturellement, de la même façon qu'un nouveau-né apporte la joie à la famille entière, l'ouverture sur une nouvelle langue, sur une nouvelle culture ne peut que réjouir cette famille spirituelle qu'est la Faculté des Lettres. Et la date de cette réjouissance a été spécialement bien choi-

¹ Cette ratification est en effet intervenue lors de la séance de ce collège réunie le 29 avril.

sie par les organisateurs du colloque, puisqu'elle coïncide avec celle d'un anniversaire important pour le Portugal, celui de son retour à la liberté. Permettez-moi donc, Monsieur l'ambassadeur, de vous adresser tous les vœux d'anniversaire de la Faculté.

Cependant, comme je le disais en commençant, l'honneur de vous accueillir est également redoutable, car je ne suis pas sûr d'avoir les titres et les compétences pour le faire. Je suis, il me faut l'avouer, bien ignorant de votre langue. Certes, en qualité de médiéviste, je sais, au moins par ouï-dire, que la tradition galégo-portugaise a fait resplendir dans la péninsule ibérique l'éclat lumineux de la lyrique courtoise. Mais j'en suis hélas réduit à lire en traduction française les *Lusiades*, la poésie de Pessoa (à moins que ce ne soit celle de ses hétéronymes...), les romans autobiographiques de Miguel Torga, les auteurs brésiliens...

J'ai conscience, dans ces conditions, de ce que je manque à posséder, des lacunes qui sont les miennes et dont je n'avais jamais mieux mesuré la profondeur que lorsque j'ai eu le plaisir, il y a précisément dix ans, alors que je me trouvais déjà exercer à titre intérimaire la fonction de vice-doyen, d'écouter une conférence étincelante sur la littérature portugaise du XX^e siècle prononcée par le professeur Arnaldo Saraiva, que nous allons entendre dans un instant.

Mais je serai peut-être un peu plus à l'aise pour, à défaut de références portugaises solides, commenter brièvement l'orientation épistémologique du colloque, telle que la définit son organisateur, Maurizio Perugi, *Literatura e Filologia*, «Littérature et philologie»: en faculté des lettres, nous sommes tous, par définition, littéraires, et, comme herméneutes des textes, sommes également, ou en tous cas devrions être, des philologues.

Or, ces deux pôles semblent parfois, aux yeux du moins des esprits naïfs ou profanes, se repousser comme ceux d'un aimant. C'est ainsi que l'on associe volontiers la littérature au plaisir, à l'imagination, mais aussi à un certain manque de rigueur, à une fantaisie inconsistante au point même parfois de sembler arbitraire. De son côté – de l'autre côté –, la philologie pourrait se prévaloir de son exactitude, de sa volonté impérieuse de parvenir à la vérité des faits, mais au prix d'une certaine sécheresse, d'un repli autarcique sur soi-même, de la cécité face à la beauté. En somme, tout opposerait la cigale de la littérature, charmeuse mais vaine, à la fourmi de la philologie, sage mais égoïste.

Rien n'est plus faux, et malgré les boutades de Nietzsche qui ne sont pas à prendre au pied de la lettre (il était assez bon philologue lui-même), les deux sciences sont faites pour s'épauler, et non pour se combattre. L'attention méticuleuse au texte dans sa réalité objective, les formes et

usages linguistiques qu'il met en œuvre, les moyens de sa diffusion, les circonstances de sa réception, est la condition *sine qua non* de sa compréhension littéraire. L'œuvre entière de Maurizio Perugi témoigne de la fécondité de ces noces entre Mercure, dieu de l'interprétation, et la philologie. Je n'en dirai pas plus pour ne pas offenser sa modestie. Mais je conçois, à lire le programme du colloque, que c'est dans cet esprit qu'il a pensé l'orientation des travaux qui vont tout à l'heure vous être présentés.

Que cette attention, caractéristique de la critique genevoise, à l'hérméneutique textuelle marque l'événement inaugural que nous célébrons aujourd'hui permet d'alimenter les meilleures espérances quant aux futures réalisations du Centre d'Etudes Lusophones. Cette journée d'études est, j'en suis sûr, le prélude à quantité d'autres. Je lui souhaite, au nom de la faculté, les meilleur succès.

À Genève, le 25 avril 2008

Jean-Yves Tilliette
Vice-doyen

A CRISE DA LITERATURA

E A LITERATURA MARGINAL OU MARGINALIZADA

Arnaldo Saraiva

Anunciada a sua morte há mais de meio século, a literatura está viva e recomenda-se: nunca se produziu tanta obra literária como nas últimas décadas. Num só ano publicam-se agora mais textos literários que outrora em séculos.

Paradoxalmente, parece óbvio que nas últimas décadas o texto literário tem vindo a ser cada vez mais visto sem a aura que desde sempre o marcou, tem vindo a perder tempo e espaço em favor de novos tipos de textos verbais e verbo-visuais, servidos sobretudo pela televisão e pelo computador, e tem vindo a ser cada vez mais desvalorizado nos programas e antologias escolares, nos *media*, nas livrarias, como tem vindo a ser cada vez mais hostilizado e desprezado por passivos e activos, reais ou virtuais inimigos, entre os quais se contarão não só novos analfabetos (ou analfabetos de novo tipo – que sabem ler e não lêem), mas também dirigentes políticos, administradores de empresas – de comunicação e não só – e até professores, incluindo alguns professores de língua, de linguística e de... literatura, se propõem aos alunos autores e obras sem relevância estética, e se desprezam a arte verbal dos textos em que só vêm, desgarradas, a ideologia, a sociologia, a psicologia, a história ou o real primário. E não esqueçamos que às vezes é a própria literatura (por exemplo, de vanguarda) que parece inimiga da literatura¹.

A literatura passou assim a necessitar de advogados de defesa, e não só de teóricos, críticos ou criadores dela, ou não já de médicos como os que D. Francisco Manuel de Melo imaginou no *Hospital das Letras*. E a sua defesa pede naturalmente o prolongamento da interrogação sobre os múltiplos aspectos do fenómeno literário, e da discussão do conceito de

¹ V. Gerald Graff, *Literature Against Itself*, 2.^a ed., Chicago, Elephant Paperback, 1995.

literatura ou de literariedade que há quase um século iniciaram os formalistas russos, tentando agora dar resposta não só à pergunta essencialista – “o que é a literatura” –, ou à pergunta pragmática ou utilitarista – “para que serve a literatura”, “que pode a literatura” –, mas a outras perguntas, como a sugerida por Nelson Goodman – “quando é literatura”² –, ou as referidas por Remo Ceserani³: onde é, como é, porque é literatura...

A insegurança, a incerteza, a instabilidade sempre ao longo da história acompanharam o conceito de literatura, como podem documentar a polissemia desta palavra, estudada e sistematizada por Robert Escarpit⁴, a variação ao longo dos séculos do privilégio de designações mais ou menos equivalentes (Gramática, Retórica, Belas Letras, Arte verbal, Poética, Discurso literário...), as entradas e saídas de algumas obras do cânone literário, e as discrepâncias nos juízos de escritores e de críticos literários, mesmo quando reconhecidamente competentes. Mas tais dúvidas ou hesitações nunca levantaram os problemas que levantam hoje, quando o livro vale sobretudo como mercadoria ou como negócio, frequentemente fraudolento, quando até editores outrora cultos e escrupulosos publicam não importa o quê desde que outros cubram os custos, ou desde que prevejam lucros, e passam para o leitor a responsabilidade selectiva, quando muitos leitores parecem pôr em causa, com esquizofrénico relativismo, a “excepção” da linguagem literária, e a distinção não só entre boa e má literatura, entre “grande” e “pequena” literatura, mas até entre literatura e não-literatura.

Para lá de factores políticos ou sócio-culturais que determinam o anti-autoritarismo e anti-tradicionalismo contemporâneos, apontados por Hannah Arendt, que abalam censuras e preconceitos não só de ordem moral ou ideológica, mas também de ordem estética, pesaram nesse relativismo a incontável proliferação de textos, alguns de espécie nova, veiculados sobretudo pelos diversos *media*, e a multiplicação de autores, escritores ou escreventes, que de modo nenhum cabem nas categorias reconhecidas da Idade Média (*scriptor, commentator, auctor, compiler*) ou da tradição (poeta, ficcionista – romancista, novelista, contista –, dramaturgo, ensaísta ou crítico...); pensemos por exemplo não já no jornalista mas no cronista, no folhetinista, no argumentista, no guionista, no adaptador, no colunista, e até no *ghost writer*...

² V. cap. IV de *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Asa, 1995 (trad. de *Ways of World-making*, 1978)

³ *Guida allo Studio della Letteratura*, 2.^a ed., Roma/Bari, Laterza, 2002, p. 27.

⁴ *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 259-272.

Perante a enorme massa verbal ou textual que desafia qualquer teórico literário moderno, perante os equívocos e preconceitos em que é fértil a história literária, ou perante as dificuldades de definição da literatura, impõe-se a tarefa de repensar, como preconiza Genette, os “regimes”, os “critérios” e os “modos” de literariedade⁵, e de reavaliar à luz de um critério claro, ainda quando flexível, textos duvidosamente inseridos ou excluídos do campo literário.

A existência de muitos e às vezes importantes textos, antigos ou modernos – textos de modalidade nova, textos bidimensionais ou híbridos, textos jornalísticos, textos anónimos, textos de vanguarda... –, automaticamente ou comumente julgados indignos de serem classificados como literários, levou nas últimas décadas à invenção de novas classificações ou qualificações amplas ou generalizantes que permitam ou ajudem a legitimá-los como literatura, mesmo que sejam colocados não no seu aliás problemático ou flutuante centro mas nos seus limites ou na sua periferia.

Foi assim que desde os anos 60 a palavra *literatura* começou a ser frequentemente e codificadamente utilizada com alguns prefixos, ou com novas locuções adjectivas e adjectivos pospostos, distintos dos que anteriormente já assinalavam alguma sua dimensão, modalidade ou qualidade temporal (por exemplo, “literatura *medieval*”), temática (“literatura *religiosa*”), formal (“literatura *romanesca*”), comunicacional (“literatura *oral*”), estética (“literatura *barroca*”), nacional ou internacional (“literatura *portuguesa, europeia*”), genérica (“literatura *épica*”).

No primeiro caso entram as taxinomias como:

Paraliteratura
contraliteratura
Antiliteratura
Infraliteratura
Subliteratura
Etnoliteratura
Aliteratura
Hiperliteratura
Ciberliteratura

e ainda: *Oratura*

⁵ *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

Paraliteratura

Sem dúvida a mais privilegiada das novas classificações textuais, ela começou a circular em 1970, com o livro *Entretiens sur la Paralittérature*⁶, que reunia actas de um congresso de 1967 em Cerisy-la-Salle. Nas comunicações propriamente ditas, nos debates que suscitaram ou na “introdução” de Jean Tortel, não se vislumbrava o que fosse exactamente “paraliteratura”, mesmo quando se invocava o valor do prefixo (perto de, à volta de, cerca de, contra...), ou quando se faziam entrar no seu campo textos diversos como o melodrama, o romance popular, o romance policial, o romance de ficção científica, o foto-romance, a banda desenhada, a... ilustração, as tipografias expressivas, e algum texto de vanguarda; ela tão depressa podia ser uma “massa escrita” que fica de fora da literatura como a “palavra escrita ou oral” que tem algum contacto e até “praticamente todos os elementos” da literatura.

No entanto, esse livro asseguraria a fortuna do confuso conceito ou do novo termo, de que fariam ensaios de Marc Angenot, Yves Reuter, Vittorio Frigerio, Wladimir Krysiniski, Frank Wagner, Myrna Solotorevsky e, entre outros, Daniel Couégnas, que, em *Introduction à la Paralittérature*⁷, sem deixar de alertar para os perigos do uso desse termo, defende a comodidade e indispensabilidade dele; mas propondo-se elaborar um “modelo paraliterário” e estabelecer “critérios paraliterários”, não faz consistentemente uma coisa nem a outra, alinhando apenas considerações avulsas que até podem ignorar a língua e a linguagem concreta, ou fazer coincidir o conceito de “paraliteratura” com o de “literatura popular”.

A noção de “paraliteratura” contribuiu sem dúvida para chamar a atenção para os limites, contingências e convívios possíveis do literário e do não-literário, e evitou a hierarquização ou a depreciação implícita noutra nomenclatura (subliteratura, infraliteratura, pseudoliteratura). Mas revelou-se incapaz de se livrar de equívocos que afectam os textos que inclui ou exclui, e que a tornam ou uma desconsiderada modalidade de literatura, ou uma sua imitação degradada, afinal como a subliteratura, ou outra coisa qualquer que está completamente fora do campo literário.

Contraliteratura

⁶ Paris, Plon.

⁷ Paris, Seuil, 1992.

O termo “contraliteratura” começou a usar-se poucos anos depois do surgimento da chamada “contracultura”, movimento que se tornou notório no final dos anos 60 nos Estados Unidos, em especial na Califórnia, e que teve em Theodore Roszak um dos seus primeiros estudiosos⁸. Comandado, como os contemporâneos movimentos de “Maio de 68” francês e da “revolução cultural” chinesa (não tanto a “Primavera de Praga”, também de 68), por jovens às vezes dados como “hippies”, e que nalguns casos integravam “comunidades” espontâneas, cumpriam certos rituais (consumo de drogas, frequência de festivais de música pop e rock), e se valiam de símbolos (flores, colares, adornos artesanais, vestimentas exóticas), esse movimento invocava algumas causas – contra a guerra do Vietnam, contra o puritanismo norte-americano, contra o emburguesado “american way of life”, pelo gozo da vida comum, em comum, pela liberdade sexual, pela solidariedade social, pela produção e consumo de baixo custo, pela auto-gestão –, e teve também as suas manifestações artísticas: filmes *underground*, canções rock e pop, peças de artesanato, textos de *free press*.

Mas a palavra “contraliteratura” só entrou na gíria crítico-literária em 1975, quando Bernard Mouralis publicou numa prestigiosa editora parisiense (PUF) o livro *Les Contre-Littératures*, que em 1982 seria traduzido para português⁹. De acordo com o seu autor, o conceito de “contraliteratura” vinha contestar ou repor em questão o conceito de literatura, tal como vinha lembrar a existência de todo um sector da produção literária, estatisticamente muito importante, que habitualmente era posto fora da literatura. Vendo na “paraliteratura” uma subalternização ou uma reduplicação da literatura, Mouralis distinguia a “contraliteratura” pela sua capacidade de “subversão da literatura” institucionalizada ou canónica, como se deduzia da análise de textos exóticos, populares e “negro-africanos”.

No entanto, Mouralis fazia entrar no “campo das contraliteraturas” textos ou obras como “dicionários, enciclopédias”, “anuários”, “catálogos”, “horários de caminhos de ferro”, “textos administrativos”, etc.; e defendia que eles obrigavam à interrogação sobre o que é a literatura, ou lembravam “de modo manifesto o *arbitrário* que os exclui da tradição letrada”¹⁰. Assim, nem pela heterogeneidade dos textos dados como pertencentes ao “campo das contraliteraturas” ficava claro o conceito nunca bem definido de “contraliteratura” nem se via nele qualquer vantagem para o esclarecimento do também não definido conceito de literatura, a que

⁸ Nova York, Anchor Books, 1968.

⁹ *As Contraliteraturas*, Coimbra, Almedina, 1982.

¹⁰ *Les Contre-Littératures*, pp. 52-53.

aquele se oporia, sem se dizer bem em que. E os exemplos de textos supostamente contraliterários marcados pelo exotismo, pela popularidade, pela africanidade, ou pela oralidade (curiosamente sem se reparar na expressão “literatura oral”) só provavam as fragilidades teóricas de Mouralis, cedo apontadas até por ensaístas portugueses¹¹.

Antiliteratura

Este termo terá sido escrito pela primeira vez (em versão inglesa: “antiliterature”) em 1935, pelo poeta David Gascoyne, na sua obra *A Short Survey of Surrealism*, que publicou quando andava pelos 19 anos¹². Por ele pretendia definir os textos que violentavam ou violavam as comuns regras ou convenções literárias.

Ao longo dos anos 50, o neologismo conviveria com outros que terá inspirado: “antiteatro”, “anti-romance”, “anti-arte”, e até “antipsiquiatria” e “anticultura”, que não teve tanto sucesso como “contracultura”.

Longe de marcar uma oposição à qualidade literária, o que a designação visava, com intuítos propagandísticos ou não, eram textos literários de vanguarda, ou marcados pela originalidade das ideias e pelo uso de técnicas e elementos surpreendentes. Tratava-se sempre, como diria Giulio Carlo Argan, de “arte sem obra de arte” – sem obra de modelo até então estabelecido. Recorde-se aliás que o “antiteatro” implicava o “teatro do absurdo” de Beckett e de Ionesco, que em subtítulo deu *La Cantatrice Chauve* (1950) como uma “anti-obra”. E recorde-se que o “anti-romance” implicava a produção fictiva dos requintados franceses da “*école du regard*”.

Subliteratura

Certamente usada há muito de modo informal e eventual em expedientes juízos estéticos, esta designação conheceria alguma frequência a partir dos anos 60, quando passou a ser usada com intuítos teóricos. Estes intuítos vêem-se claramente num número de 1961-1963 dedicado à “*Littérature et sous-littérature*” do *Bulletin du Séminaire de Littérature Générale* da Universidade de Bordéus¹³, em que, falando do romance francês, Pierre

¹¹ Citem-se por exemplo Aguiar e Silva na sua *Teoria da Literatura*, João David Pinto Correia, no posfácio à tradução portuguesa de *Les Contre-Littératures*, e Nuno Teixeira Neves, no *Jornal de Notícias* de 28/11/1982.

J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3.^a ed., Londres, Penguin Books, 1991, p. 47.

¹³ Fasc. X, 1961-1963, pp. 81-85.

Orecchioni assinalava critérios (a intenção do autor, a qualidade textual, o uso ou a recepção da obra) para definir o subliterário.

Mais de dez anos depois, o professor espanhol Andrés Amorós daria mesmo a um seu livro o título *Subliteraturas*¹⁴. Na introdução, ele começava por assinalar a relatividade do conceito de “subliteratura” (“de marcar as fronteiras entre a literatura e a subliteratura. Mas estudando as fotonovelas, os folhetins, a canção folclórica, etc., assinalou alguns “rasgos” típicos do texto subliterário: a separação clara entre personagens bons e maus, o respeito pelas grandes instituições, a filosofia barata, os tópicos sentimentais, o “aproblematismo” político e religioso, a idealização evasiva..., ou, noutro plano, a adjectivação culta, o léxico antiquado, as “metáforas O *Decameron* foi considerado como subliteratura”) e as dificuldades ou impossibilidades retóricas”, as frases lapidares...

Amorós foge à definição de um critério de valor – que diz “abstracto e difícil de apreciar” – do texto que considera subliterário; mas não se coíbe de afirmar que há “comics de uma qualidade estética admirável” ou de “grande beleza”, e, insistindo na flutuação de fronteiras da literatura e da subliteratura, é claro a assinalar uma “diferença de qualidade” entre o texto literário e o subliterário, vendo neste sobretudo “um interesse sociológico absolutamente evidente”.

Infraliteratura

Esta designação já comparecia em 1967 numa comunicação de Suzanne Allen apresentada ao referido colóquio de Cerisy-la-Salle, “Reflexions sur l’infra-littérature”¹⁵. Associando-a à vaga designação de “paraliteratura”, começava por a aplicar ao conjunto de manuscritos submetidos a uma editora para a qual trabalhara e não seleccionados para a publicação, definindo-a como “literatura latente” e como “expressão de uma falha, de uma aspiração, de um apelo (de ar) e de ser”. No campo da “infraliteratura” poderia entrar por exemplo uma narrativa de “micro-descrições justapostas”, como nos filmes, mas sem “homogeneidade ao nível das intenções”, o relato minucioso mas sem emoção de um jogo por um futebolista, o texto de um “clochard paranóico” cheio de “digressões aborrecidas” e sem controle. E nos textos infra-literários haveria “o pior” e “o melhor”: banalidades, convencionalismos, ideias gerais, “letra morta” salvo para sociólogos, e gritos, exigência de sentido, “inscrição da letra como recuperação do «eu» praxista”.

¹⁴ Barcelona, Editorial Ariel, 1974.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 163-176.

Por estas e outras considerações, vê-se que a autora exclui do campo da literatura os textos que considera infra-literários, e que nada distingue dos textos que outros diriam “paraliterários”. Talvez por isso, a designação “infraliteratura” não teve grande fortuna, embora aparecesse por exemplo no título de uma obra colectiva publicada em 1977 pela Universidade de Grenoble: *L’Infra-Littérature en Espagne aux XIX^e et X^e siècle*.

Etnoliteratura

Desde que, também nos anos 60, começaram a ser lidos no Ocidente os estudos de Vladimir Propp, e não só a *Morfologia do Conto*¹⁶, foi patente a valorização pela crítica ou pelo ensaio literário de textos que antes só pareciam interessar folcloristas, antropólogos e etnólogos. Não admira assim o aparecimento da designação “etnoliteratura”, por sinal convivendo pacificamente com a de “literatura étnica”, e a frequência de outras formas como “etnotexto” e “etnopoésia” (ou “etnolinguística”, “etno-semótica”, “etnomúsica” e “etnociência”). O recurso ao prefixo grego designativo de “povo” ou “nação”, já havia muito gerado – em 1787 – a forma “etnologia”. Mas associando-se a literatura e legitimado por prestigiados estudiosos como Algirdas J. Greimas¹⁷ (antes de outros como Jean-Claude Bouvier ou Roberto DaMatta), parecia apontar valores mais nobres ou autênticos do que os atribuíveis à chamada literatura “popular”, ou marcar especificidades. Greimas e J. Courtès concebiam a semiótica literária como oposta à semiótica etnoliterária, embora admitissem que a fronteira entre elas “não pode ser estabelecida de modo categórico”¹⁸

Aliteratura

Neologismo inventado em 1958 por Claude Mauriac, que o usou em título de dois dos seus livros – *L’Alittérature Contemporaine*¹⁹ – e *De la Littérature à l’Alittérature*²⁰ –, por ele pretendia classificar os textos modernos ou de vanguarda, nos quais se tendia “para um pólo jamais atingido, mas na direcção do qual vão, desde que há homens que escrevem, os

¹⁶ Vejam-se por exemplo os estudos de *Édipo à Luz do Folclore* (Lisboa, Vega, s/d) ou *Las Raíces Historicas del Cuento* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974).

¹⁷ V. *Sémiotique et Sciences Sociales*, Oparis, Seuil, 1976.

¹⁸ *Sémiotique – Dictionnaire Raisonné de la Theorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 135.

¹⁹ Paris, Albin Michel, 1958 (2.^a ed., 1969).

²⁰ Paris, Grasset, 1969.

autores honestos”. Acrescentando que os elementos específicos da “aliteratura” não eram nem muito numerosos nem muito marcantes, de modo que ela poderia na maior parte das vezes confundir-se com a “nossa cara, boa, velha literatura”.

Com tão débil teorização, era de esperar que o neologismo acabasse com Claude Mauriac.

Ciberliteratura ou Hiperliteratura

Foi em 1947 que Norbert Wiener inventou a palavra “cibernética”, pela qual definia as relações entre os humanos e as máquinas, máquinas capazes de desempenhar funções como as do cérebro; mas só nas últimas décadas, com a proliferação de “textos gerados por computador”, de blogs, de “chats”, de poesia cinética e de e-books, começou a sentir-se a necessidade de encontrar uma designação capaz de compreender as muitas e nalguns casos muito novas modalidades textuais literárias que nos vêm pela internet. Um dos pioneiros do estudo dessa literatura, Pedro Barbosa, falava em 1980, em título, de *A Literatura Cibernética*²¹. Mas num livro colectivo de 2005, editado em Barcelona por Laura Borràs Castanyer, e intitulado *Textualidades Electrónicas – Novos Cenários para a Literatura*, a editora inventaria outras designações como “Ciberliteratura”, para a qual a máquina “pode ser considerada como co-autora do texto”, “Hiperliteratura”, que é “uma literatura multilinear surgida da leitura dos seus leitores”, assim como a forma sufixada

“Literatrónica”, que, segundo Juan B. Gutierrez, designa “a letra” (ou a literatura) “que não pode existir sem o meio electrónico”²².

Oratura

Aparentemente para contornar inconveniências da expressão “literatura oral”, alguns estudiosos das literaturas ou culturas africanas que têm pouco ou nenhum acesso ao escrito, puseram nos anos 60 a circular este termo composto, que aparentemente conjuga oral e literatura (se não indica uma comunidade da antiga Índia). Ainda hoje muitos dicionários comuns (o *Novo Aurélio*, o *Dicionário* da Academia das Ciências de Lisboa) ou incomuns o ignoram. Jeremy Hawthorn incluiu-o *A Glossary of*

²¹ Porto, Árvore, 1980.

²² Barcelona, Editorial UOC, 2005.

*Contemporary Literary Theory*²³. Em Portugal, Ana Mafalda Leite, por exemplo, emprega-o neste contexto: “Usamos o conceito de *Oralidade* com uma dimensão ampla, abrangendo o sentido de Oratura e Tradições orais ou ainda de Literatura oral”.

Walter Ong recusou e criticou o uso de tal termo, na verdade equívoco; e outros há que introduzem nele ligeiras alterações: Lilian Pestre de Almeida referiu que “a oralidade tradicional corresponde o que os críticos haitianos denominam oralitura”²⁴; e Bruce A. Rosenberg falou de “oralature” na sua obra *Folklore & Literature – Rival Siblings*²⁵.

A proliferação de termos compostos à base de “literatura” pode associar-se à proliferação de qualificações genéricas de “literatura” também frequentes nas últimas décadas e já mais ou menos codificadas. Algumas valem-se do substantivo “literatura”, acrescentando-lhe outro substantivo precedido de uma preposição (por exemplo: literatura de consumo, literatura de massa, literatura de vanguarda); outras limitam-se à aposição de um adjectivo ou de um substantivo adjectivante mais abrangente (marginal, trivial, menor, kitsch, light...) ou menos abrangente (infantil-juvenil, infanto-juvenil, policial, fantástica, científica...).

Será útil reflectir sobre todas essas e outras designações ou classificações (*o que aqui e agora não é possível fazer*), que mais não fosse para tentar que a nomeação genérica da literatura comumente excluída da “literatura canónica” seja menos inconveniente ou equívoca do que a vigente – “literatura popular”, “literatura tradicional”, “literatura oral”, e até “literatura de cordel”... –, ou para facilitar a análise de textos incertamente literários ou incertamente não-literários. A meu ver, a designação “literatura marginal” reúne todas as vantagens, porque visa fundamentalmente o campo literário, sem o hierarquizar, dá conta da exclusão, insinuando a ideologia activa ou passiva – da parte dos autores ou do público e da crítica – da marginalização (pelo que podemos falar também em “literatura marginalizada”), e porque considera sem preconceitos textos antigos e modernos, complexos ou simples, cultos ou ingénuos, longos ou breves, orais ou escritos.

A agitação ou a exuberância taxinómica da literatura nas últimas décadas denuncia algum mal-estar ou incerteza perante uma “instituição” (a “instituição literária”) que ao longo de mais de 35 séculos pareceu sólida

²³ 4.ª ed., Oxford /N.York, Arnold, 2000.

²⁴ *Anais do 1.º Congresso ABRALIC*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988, p. 139.

²⁵ Knoxville, University of Tennessee Press, 1991.

e insubstituível, mesmo quando originasse polémicas e se lhe apontassem contradições ou flutuações globais e parciais. Mas pode ser também um sinal da sua pujança e de alguma especialização no cumprimento das suas funções culturais e sociais, quando ela tem de dividir tarefas e espaços ou conviver com outras linguagens nascidas há poucas décadas, sejam elas as típicas do cinema, dos novos *media*, ou do computador.

**LUÍS DE CAMÕES. A FORMA CANCIONEIRO
NAS EDIÇÕES DE 1595 E DE 1598.
ENSAIO DE FILOLOGIA COMPARADA**

Rita Marnoto

1. A criação de um *Centre d'Études Lusophones*, na Universidade de Genebra, acompanhada pela realização de um Colóquio Internacional, a 25 de Abril de 2008, enche-se de um valor simbólico muito particular, tendo em linha de conta as oportunidades de divulgação e de estudo da literatura portuguesa, num contexto europeu, proporcionadas pelo movimento de Abril. As minhas felicitações aos organizadores desta iniciativa, em particular ao Prof. Maurizio Perugi, pelo trabalho realizado em prol do português. Agradeço-lhe o convite que me dirigiu para falar sobre um autor que se encontra no centro das minhas pesquisas, Luís de Camões. Se as reuniões científicas são ocasião de troca de ideias e de actualização científica, esse facto fica desde logo patente no subtítulo que acrescentei à versão escrita da minha conferência, *Ensaio de filologia comparada*, e que devo ao comentário feito pelo Prof. Perugi¹, durante os trabalhos do Colóquio. Esse conceito retoma uma tradição de estudos emblemizada no século XIX, em Itália, por Pio Rajna, mas que, afinal, afunda as suas raízes no trabalho dos humanistas, para se estender até à actualidade, contando com estudiosos da craveira de Gianfranco Contini e Cesare Segre. Ganha particular relevo, hoje, pois mostra bem como o petrarquismo foi o primeiro grande movimento, à escala europeia, que se difundiu através da efectiva circulação e da *imitatio* de textos-fonte: “La fonte è dunque una specie di condensatore, che dopo aver realizzato una prima sistemazione (personale) della pluralità linguistica, offre il suo prodotto al nuovo autore, che potrà a sua volta utilizzarlo, ma conservando in tutto o in parte i risultati del precedente riuso”, escreve Segre².

¹ Que aplicou a vários textos camonianos o método de crítica das variantes. Vd., além do mais, “As três versões da canção camoniana ‘Manda-me Amor’: um exercício de crítica das variantes”: *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 41-87.

² Cesare Segre, “Intertestualità e interdiscorsività” [1981], *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 106.

2. A literatura italiana ofereceu às literaturas de toda a Europa os grandes modelos não só de medidas métricas (o hendecassílabo e o septenário, que foram transpostos para as letras portuguesas como os designados decassílabo e senário italianos) e de formas poéticas (o soneto, a sextina, a canção)³, bem como de uma outra tipologia formal que, nos últimos tempos, tem vindo a atrair a atenção da crítica, a *forma cancionero*⁴.

A conceptualização crítica elaborada em torno da forma cancionero encontra-se estritamente associada à noção de macrotexto. Este conceito foi objecto de uma reflexão sistemática inserida no âmbito do estruturalismo e da semiótica. Um dos principais méritos da aplicação de uma metodologia assim orientada consistiu no facto de o quadro em análise passar a ser dimensionado a partir de um elevado grau de abstracção. Devem-se a Maria Corti as bases da sua definição. Como afirma nos *Principi della comunicazione letteraria*, o macrotexto é uma unidade semiótica superior ao texto, em cujo âmbito cada segmento, tomado por si, corresponde a uma microestrutura que se articula dentro de uma macroestrutura, “[...] il che è come dire che il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa”⁵. Cada uma dessas microestruturas pode ter forma prosástica ou versificada⁶. O livro de poesia, enquanto agregação não ocasional de textos em

³ Área que tem vindo a ser estudada à luz de novas metodologias por Barbara Spaggiari, nomeadamente em “L’adattamento di metri italiani nella poesia iberica del Cinquecento: l’ode e il sonetto”: *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L’italiano in Europa*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, Roma, il Calamo, 2002, pp. 71-81.

⁴ Com este trabalho dou continuidade ao estudo da incidência da forma cancionero nos livros de poesia publicados na última década no século XVI: “O ‘livro de poesia’. O cancionero petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595”: *Revista Portuguesa de História do Livro*, 8, 15, 2004, pp. 105-138; “A forma cancionero e a edição das *Rhythmas* de 1595”, *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 223-252; “A forma cancionero e a edição dos *Poemas lusitanos* de 1598. Petrarquismo forte e petrarquismo débil”: *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, organização de Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta, Teresa Amado, FLUL, 2007, pp. 807-819.

⁵ Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura* [1976], Milano, Bompiani, 1997, pp. 145-146. O conceito foi posteriormente desenvolvido num texto muito incisivo de Enrico Testa, “Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico”: *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di Studi. Genova, Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981*, a cura di Lorenzo Coveri, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 131-152.

⁶ Na verdade, a teoria de Maria Corti tem por precedente a análise, que ela própria elaborou, das duas séries de contos que Italo Calvino dedicou à personagem de

verso, constitui uma tipologia específica de estrutura macrotextual, designada como cancionero.

No quadro da difusão de um modelo europeu da forma cancionero, Petrarca assume um papel de primeiro plano, de tal modo que a sua obra ficou consagrada, observa justamente Guglielmo Gorni, como “[...] prototipo impareggiabile della forma ‘canzoniere’, il Canzoniere per antonomasia”⁷. É veículo de uma tradição que tem os seus precedentes na Antiguidade Clássica e na Idade Média, mas que se desenvolveu por vias autónomas⁸. No século XVI, são matrizes primordiais da afirmação e da circulação dessa forma: o próprio cancionero de Petrarca; a ordenação que foi sujeito pelos seus editores e comentadores; e os cancioneros dos poetas petrarquistas, quer se trate de compilações de um só autor, quer de recolhas antológicas.

Para a evolução histórica dessa estrutura macrotextual, Petrarca assinala um ponto de viragem decisivo. Não se trata, de modo algum, do primeiro cancionero de autor. Mas nunca, até ao momento, um poeta investira um labor tão aturado, com uma continuidade que acompanhou todo o seu percurso intelectual, na elaboração de uma compilação de textos de sua autoria. Os *Rerum vulgarium fragmenta* foram transmitidos através de dois testemunhos directos, os manuscritos da Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3196, habitualmente designado como *codice degli abbozzi*, e Vat. Lat. 3195, ambos apostilados com comentários que iluminam, na sua magnitude, a dimensão da obra ideada por Petrarca⁹. Aliás, o problema da

Marcovaldo, “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo” [1975], *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 185-200; bem como o estudo, levado a cabo por Cesare Segre, no domínio da poesia, “Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado” [1968], *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 95-134.

⁷ “Le forme primarie del testo poetico”, “5. Il canzoniere”: *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, 3. *Le forme del testo. 1. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 506.

⁸ A atenta leitura dos poetas elegíacos e das recolhas epistolares dos antigos levada a cabo por Petrarca fica bem presente, em particular, nas marcas de estruturação proemiais. Vd. Francisco Rico, “Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)”: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere e Filosofia*, s. 3, 18, 3, 1988, pp. 1071-1104; H. Wayne Storey, “Il *liber* nella formazione delle *Familiari* di Francesco Petrarca”: *Motivi e forme delle “Familiari” di Francesco Petrarca. Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002*, a cura di Claudia Berra, Milano, Bologna, Cisalpino, 2003, pp. 495-506. Também Frederico Lourenço considerou a ordem dos poemas nas *Rhythmas* camonianas de 1595, destacando Catulo, Virgílio e Horácio, em “O contributo das *Rhythmas* de 1595 para a ordenação dos poemas líricos de Camões”: *Relâmpago*, 20, 4, 2007, pp. 13-22.

⁹ O manuscrito Vat. Lat. 3195, depois da morte de Petrarca, teve vários possuidores que o foram recebendo por direito de sucessão. A partir dele, foram batidos os pri-

configuração do livro de poesia colocou-o a si mesmo o próprio Petrarca. Na verdade, os códices do Cancioneiro documentam um trabalho inquieto e contínuo de elaboração e reelaboração da respectiva fisionomia orgânica em seqüências temáticas, rítmicas, espaço-temporais, etc., muitas das quais preservam, ainda hoje, um sentido enigmático, que continua a colocar resistências à interpretação. Todavia, as indicações relativas à alteração da ordem dos poemas que ficaram registadas, para todo o sempre, no Vat. Lat. 3195, bem como as quatro páginas em branco, entrepostas entre o soneto 263 e a canção 264, que assinalam a divisão entre uma primeira e uma segunda parte, talvez destinadas à transcrição de outros textos, fazem do seu Cancioneiro um legado que deixou à posteridade como obra *in fieri*. Deve-se a Ernest Hatch Wilkins a dilucidação essencial dos seus meandros, com a identificação distintiva dos nove estádios de elaboração pelos quais passou o texto¹⁰.

A atitude de Petrarca é dotada de uma polissemia que põe em evidência aquela abertura que virá a ser consagrada pelos seus sequazes. Apesar de, ao designar a sua obra como *nugae*, ninharias, parecer não a valorizar, poder-nos-emos perguntar até que ponto o rigoroso humanista, por essa mesma via, não estará, pelo contrário, a dignificá-la, recorrendo a um vocábulo que leva a referência distintiva de Catulo. A consciência de estar a dar início a um novo capítulo da história do livro de *fragmenta* aflora no modo como evita a designação, corrente na época, de cançonei-

meiros incunábulo do cançoneiro. O códice terá passado por várias mãos, até que, em 1581, é adquirido por Fulvio Orsini, e aquando da morte deste erudito, em 1600, passa para a Biblioteca Vaticana. Cai no esquecimento, sendo de novo identificado, quase em simultâneo, por Pierre de Nolhac (que dele deu notícia no artigo publicado a 4-2-1886 na *Revue Critique* e depois em *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, E. Bouillon & E. Vieweg Successeurs, 1887, reimpr. facsimilada, Genève, Slatkine Reprints, Paris, Honoré Champion, 1976) e por Arthur Pakscher (que publicou a notícia em 1887 nas páginas do *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 10, e depois em *Die Chronologie der Gedichte Petrarca's*, Berlin, Weidmannsche, 1887). Também o manuscrito Vat. Lat. 3196 passou à biblioteca de Fulvio Orsini e daí à Vaticana, em circunstâncias semelhantes. O ponto de situação fica contido nas páginas dedicadas por Michele Feo, Paola Vecchi Galli e Emilio Pasquini às obras em vulgar de Petrarca, em *Petrarca nel tempo. Tradizioni, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca, Comitato Nazionale, 2003, pp. 39-252, obra de referência para a avaliação das perspectivas que actualmente se abrem à filologia e à hermenêutica de toda a obra petrarquesca.

¹⁰ Em trabalhos originariamente editados em inglês (1951, 1961), mas amplamente divulgados em tradução italiana: *Vita del Petrarca e "La formazione del Canzoniere"*, a cura di Luca Carlo Rossi, traduzione di Remo Ceserani, Milano, Feltrinelli, 2003, n. ed.

ro, sobrepondo-lhe, com solenidade, o título definitivo, *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, documentado a partir da quinta forma. Da mesma feita, ganha consistência a associação entre uma instância autoral única e o carácter compósito de um macrotexto cuja coerência é conseguida através da estruturação de microtextos.

A partir deste fulcro, desenvolvem-se várias possibilidades de organização macrotextual. Trata-se de uma cadeia de comunicação enriquecida pela mediação das mais variadas instâncias e de diversos protagonistas: o processo de reuso referido por Segre. Entre a *intentio auctoris* e a organização do livro de poesia, interpõem-se o modo como foi difundida a obra de Petrarca, a interpretação que dela foi feita, o estatuto das entidades mediadoras, os objectivos visados ou os modelos privilegiados. Como tal, não tem sentido perguntarmo-nos qual a modalidade organizativa que mais de perto segue o Cancioneiro: mais importante do que isso, é considerar o significado das mediações instituídas e verificar de que modo se articulam com o horizonte literário em causa.

As modalidades de agregação a que compiladores e editores do Cancioneiro o submeteram assentam em dois tipos de convicções. Por um lado, a abertura programática de Petrarca, que o concebera enquanto trabalho *in fieri*, é sentida como motivo que legitima posteriores intervenções. Aliás, já Marco Santagata notou, ao concluir o estudo que consagrou ao percurso ao longo do qual Petrarca foi construindo o seu macrotexto, que a complexidade das suas estruturas simbólicas e a profunda rede de reencontros nele contida escaparam aos pósteros¹¹. Por outro lado, a questão coloca-se em termos filológicos. A circulação de vários códices com origem, todos eles, no *scriptorium* do poeta, que documentavam modalidades organizativas diferenciadas, sem que prevalecesse uma noção clara da sua hierarquia, parecia legitimar essa dinâmica editorial. São, em boa parte, razões de índole filológica, as que sustentam os vários tipos de agregação a que o Cancioneiro foi submetido, ao longo do século XVI, como bem o mostrou Gino Belloni¹². Estes factores actuam claramente em dois comentários, o de Alessandro Vellutello, de 1523, e o de Sebastiano Fausto da Longiano, de 1535, que representam também duas tipologias diferenciadas de ordenação das rimas¹³.

¹¹ *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* [1992], Bologna, Il Mulino, 2004.

¹² *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere"*, Padova, Antenore, 1992.

¹³ O comentário de Vellutello foi pela primeira vez impresso por Giovannantonio & fratelli da Sabbio em Veneza. Também o comentário de Fausto da Longiano saiu em Veneza, por Francesco di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini. A actividade edito-

Vellutello entendia que a ordem dos *fragmenta*, na edição de Aldo Manuzio e Pietro Bembo de 1501¹⁴, não era original, logo fazendo desse espaço supostamente vazio fértil campo de actuação. Começou, pois, por construir uma biografia de Petrarca. Então, dando por descontadas não só a identidade entre a imagem biográfica de Francesco Petrarca que construiu e o protagonista do Cancioneiro, como também a correspondência entre os tempos da diegese e os tempos de composição, refez a ordem dos poemas a partir da divisão em três partes: em vida de Laura, em morte e várias. Já em anteriores edições tinha sido introduzida a fantasiosa separação entre rimas em vida e em morte. Mas nunca, como até ao momento, a ordem do Cancioneiro fora tão solidamente sustida por uma estrutura narrativa. Os elos relacionais em que se apoia a sequência que vai acompanhando, nos termos em que os imagina, o percurso biográfico do poeta e a história do seu amor por Laura, são explicitados pelo comentário. Esta operação não foi realizada, com certeza, de modo impensado, tanto mais que mereceu ao comentador a elaboração do *Trattato de l'ordine de' sonetti e canzoni mutato*¹⁵, tentativa pioneira de teorização em torno da forma cancionero. Se esse rasgo de fantasia não deixou de colher críticas meritórias, a ordem das composições foi decalcada por Girolamo Ruscelli em 1554. O considerável número de edições batido ao longo do século XVI, cerca de três dezenas, ilustra bem a receptividade que o público dispôs a Vellutello.

Mas a questão de modo algum era pacífica, se Giovanni Andrea Gesualdo, na introdução ao seu comentário, manifestava tanto desprezo

rial desses anos tem vindo a ser objecto de uma utilíssima sistematização, levada a cabo quer em suporte de papel (*Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Bibliografica, 1996; Klaus Ley in Zusammenarbeit mit Christine Mundt-Espín und Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarca's "Rime" 1470-2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Zürich, New York, Bibliotheksnachweise, Georg Olms, Hildesheim, 2002), quer em suporte informático (projecto *ALI RASTA*, *Antologie della lirica italiana: raccolte a stampa*, coordenado por Simone Albonico na Universidade de Pavia, <http://rasta.unipv.it>; e projecto *URSUM*, *Sussidi alla Ricerca negli Studi Umanistici*, coordenado por Domenico Chiodo na Universidade de Turim, <http://www.sursum.unito.it/archivi/>).

¹⁴ Aldo bateu a sua edição a partir de um manuscrito compilado por Bembo, o actual Vat. Lat. 3197, com base em dois códices antigos, e que só numa fase final foi confrontado com o Vat. Lat. 3195. Ampla bibliografia sobre o assunto em Gino Belloni, *cit.*

¹⁵ Editado logo a seguir à dedicatória e antes da vida de Petrarca, é omitido a partir da terceira edição, continuando a ser impressa, como peça final desses aparatos, a nota sobre a *Divisione de' sonetti, e delle canzoni, del Petrarca in tre parti*. O tratado pode-se ler apud Gino Belloni, *cit.*, pp. 89-93.

pelos novos Aristarcos¹⁶, talvez já conhecedor do comentário de Sebastiano Fausto da Longiano. Fausto instituiu uma nova ordem, assente noutra critério: a divisão por formas métricas. Distingue duas secções, uma de sonetos, outra de canções, onde agrupa todas as restantes composições, nela incluindo também sextinas, baladas e madrigais. Aliás, era semelhante o modelo organizativo através do qual eram conhecidos os cancioneiros italianos dos séculos XIII e XIV. O comentário não granjeou particular êxito no seu tempo¹⁷.

Esse modelo formal foi depois plasmado na estruturação de cancioneiros de poetas petrarquistas. É certo que já as *Opere toscane* de Luigi Alamanni, publicadas entre 1532 e 1533, se encontram divididas por formas poéticas. Mas o facto de terem sido publicadas no estrangeiro, em Lyon, quando o seu autor se encontrava no exílio, confere-lhes um estatuto à parte. Na verdade, é na segunda metade do século XVI que a tipologia começa a ganhar terreno, com as *Rime diverse* de Girolamo Muzio (1551), o *Nuovo Petrarca* de Lodovico Paterno (1560), ou a edição sevillhana de Garcilaso preparada por Fernando de Herrera (1580).

Mais recentemente, Marco Santagata interpretou estes dois protótipos de cancionero à luz das categorias de Gianni Vattimo, *forte* e *debole*¹⁸. Num momento em que o petrarquismo está em vias de penetrar no policódigo epocal, a sua posição é *débil*, e por isso precisa de se apoiar em mecanismos macrotextuais de identificação com suporte narrativo, o cancionero como romance. Pelo contrário, um petrarquismo *forte* não os

¹⁶ Que se pode ler apud Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 44. A *princeps* de *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo* foi editada em Veneza, no ano de 1533, por Giovan'Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio.

¹⁷ Teve uma única edição. Apesar disso, Carducci e Ferrari parecem manifestar alguma simpatia por ele, quando contrapõem a ideia de Fausto da Longiano e a de Pagello, já no século XVIII, que "[...] più semplicemente [...] avean raccolti e separati in due parti i sonetti e le canzoni", à "[...] prova molto bizzarra e piena di confusione" de Vellutello e de Ruscelli ("Prefazione", Francesco Petrarca, *Le rime*, di su gli originali, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, reimpr. facsimilada, nuova presentazione di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1984, p. xxxiv).

¹⁸ "La forma canzoniere" [1989]: M. S., Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 31-39. O mesmo crítico fez a revisão crítica da intersecção entre *imitatio stili* e *imitatio vitae* que, segundo Luigi Baldaci, redundaria na parábola entre amor e arrependimento, interpretação crítica que em seu entender deve ser abandonada por não encontrar correspondente efectivo; vd. "Nascer duas vezes. Vicissitudes da lírica italiana dos primeiros séculos": *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006, pp. 13-39.

requer, pois já atingiu o centro do policódigo, sendo reconhecido em termos literários e antropológicos. Prevaecem, por conseguinte, relações de homogeneidade sequencial entre microtextos, donde decorre a subalternização de um suporte narrativo ou de circunstância. Esta tipologia é acompanhada pelo incremento da difusão editorial e pela adopção de formas de sociabilidade ligadas ao reuso de códigos literários e de comportamento¹⁹.

Em termos de doutrina estética, esta voga da organização serial reflecte a grande difusão, ao longo de todo o século XVI, de poéticas normativas de cunho horaciano e aristotélico. Weinberg associou-a ao papel desempenhado pela retórica, ou arte do discurso, na imitação²⁰. Todavia, à medida que a centúria se vai aproximando do fim, sob o impulso da nova leitura de Aristóteles, vão adquirindo maior impacto, na definição de regras precisas, princípios de inspiração empírica e racionalista. A grande difusão da tradução da *Poética* feita por Alessandro de' Pazzi, em 1536, terá por sequência o comentário publicado em 1570 por Lodovico Castelvetro. As normas compositivas que descreve e preconiza não visam, de modo algum, um discurso que represente a verdade, mas que seja verosímil, e satisfaça, ao mesmo tempo, requisitos moralizantes, proporcionando deleite ao público leitor. Ora, a partir do momento em que a verdade passa a ser uma questão colateral, todas as atenções se voltam para a organização do discurso literário, alvo de uma visão muito atenta às técnicas compositivas, que leva ao estabelecimento de princípios normativos e ao desdobramento de classes, espécies e divisões tipológicas.

Os domínios genológicos sobre os quais incide, proeminentemente, esse interesse teórico, são o épico e, no campo do teatro, a tragédia e também a comédia. O género lírico é menos versado, em virtude quer da sua fluidez, quer do facto de não reentrar, directamente, na preceituação de Aristóteles. É por isso mesmo que o *Trattato de l'ordine* de Vellutello é revelador da importância assumida, no quadro do lirismo quinhentista, pela ordem do livro de poesia. No panorama português, há vários textos

¹⁹ Largamente estudadas por Amedeo Quondam. Valham por todas as remissões para: *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Ferrara, Panini, Centro di Studi Rinascimentali, 1991; e “Petraquistas e gentis-homens”: *Petrarca 700 anos*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005, pp. 187-248.

²⁰ Fundamentais as intervenções de Bernard Weinberg, com destaque para *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. W., Bari, Laterza, 1970, vol. 1, pp. 541-562. Pelo que diz respeito à literatura portuguesa, referi-me ao assunto em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997, passim.

que merecem destaque, em particular os que acompanham as edições cancionianas, como o prólogo da *princeps* de 1595 ou as várias intervenções de Faria e Sousa, já no século seguinte.

3. Na literatura portuguesa do século XVI, a edição de livros de poesia de matriz petrarquista condensa-se na última década. Ao longo de toda a centúria, e muito para além dela, é intensa a actividade de copistas que executam os chamados cancioneiros de mão. Em 1594, são impressas as *Várias rimas ao Bom Jesus* de Diogo Bernardes. No ano seguinte, a primeira edição das *Rhythmas* de Camões e as *Obras* de Sá de Miranda. Em 1596, *O Lima* e, em 1597, as *Rimas várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes. Em 1598, a segunda edição das *Rimas* de Camões e os *Poemas lusitanos*.

A *princeps* das *Rhythmas* de Camões, batida em Lisboa por Manuel de Lira no ano de 1595²¹, foi preparada com grande cuidado editorial, apesar de, em termos tipográficos, não ser particular exemplo de elegância. Nela pôs o seu empenho D. Gonçalo Coutinho, a quem é dedicada por Estevão Lopes. Além disso, nas páginas iniciais, Camões é homenageado com composições laudatórias por Manuel de Sousa Coutinho, Francisco Lopes, Luís Franco, Diogo Bernardes e Diego Taborda Leitão. Fruto desse cuidado, é também o “Prólogo aos Leytores” que a acompanha, precioso documento da reflexão que no Portugal da última década de quinhentos se fazia em torno da forma cancioneiro, com eruditas remissões para vários teorizadores e poetas, e cuja autoria costuma ser atribuída a Fernão Rodrigues Lobo Soropita²². O significado da estrutura que a enforma é sinal, pois, de uma operação de mediação muito complexa, que implicará, mais directamente, o autor do prólogo, segundo tudo leva a crer Fernão Rodrigues Lobo Soropita²³, o livreiro Estevão Lopes e D.

²¹ *Rhythmas* de Luís de Camões, divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Ilustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do supremo Conselho da geral Inquirição, & Ordinário. Em Lisboa, Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxxv. À custa de Estevão Lopez mercador de libros. Dela foram publicadas duas reimpr. facsimiladas: s. l., Edição Comemorativa do IV Centenário da Estada de Luís de Camões na Ilha de Moçambique, s. d. [do exemplar que pertenceu a D. Manuel II]; Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1980 [do exemplar pertencente à Academia Brasileira de Letras]. Apesar de Maria do Céu Fraga, na sua tese de doutoramento, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, editada nos Acta Universitatis Conimbrigensis em 2003, não reconhecer nas *Rhythmas* de 1595 uma sequência macrotextual inequívoca (pp. 15-16 e passim), carrega importante informação sobre o livro.

²² Com base num passo da introdução à *Segunda parte das Rimas* que saiu da oficina de Pedro Crasbeeck em 1616, da responsabilidade de Domingos Fernandes.

Gonçalo Coutinho.

A identidade macrotextual petrarquista fica bem patente logo a partir dos dois primeiros sonetos, “Em quanto quis fortuna que tivesse” e “Eu cantarei de amor tão docemente”. Sob o ponto de vista filológico, a presença, no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e no índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, de sequências de poemas organizadas de modo semelhante, conforme foi assinalada por Arthur Lee-Francis Askins, levou este crítico a admitir a precedência de uma antologia camoniana que teria sido manejada por vários amanuenses²⁴. A composição com que começava seria, precisamente, o soneto “Em quanto quis fortuna que tivesse”, o qual, no entender de Askins, só não abre a sequência camoniana do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (sonetos 100 a 140 ou 145), por ter sido anteriormente transcrito no início da colectânea, logo em segundo lugar. Mas é com esse mesmo soneto, cuja função proemial é assinalada pelo *incipit*, “Sonetos diversos – 1.^o”, que se abre a sequência camoniana do *Cancioneiro de Luís Franco*²⁵. Quanto a, “Eu cantarei de amor tão docemente”, esta composição ocupa o segundo lugar da sequência do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (101; depois de “Apolo e as nove Musas discantando”, 100) e o terceiro lugar na sequência do *Cancioneiro de Luís Franco*, também depois de “Apolo e as nove Musas discantando” (Soneto 2.^o)²⁶. Daqui se deduz que a atribuição a esses dois sonetos de uma função *in limine* é sustida por uma cadeia de transmissão manuscrita que só em parte conhecemos directamente.

O significado do lugar que a tradição conferiu a esses sonetos, em termos macrotextuais, encontra-se em plena sintonia com o seu sentido hermenêutico. O alcance proemial de “Em quanto quis fortuna que tivesse” articula-se a partir de um efeito perspectico que abrange todo o itinerário existencial do poeta. O perno em torno do qual voltava é de ordem

²³ Que, ao terminar o prólogo, aborda a questão da *intentio auctoris* sem panaceias: “E por isso se não bolio em mais que soo naquillo que claramente constou servicio de pena, & o mais vai assi como se achou scritto, & muito differente do que ouvera de ir se Luis de Camões em sua vida o dera à impressaõ: mas assi de baixo destas afrontas, que o tempo, & ignorancia lhe fezeraõ, resplandesce tanto a luz de seus merecimentos que basta para neste genero de poesia naõ avermos enveja a nenh~ua naçaõ estrangeira”.

²⁴ *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by A. L.-F. A., Braga, École Pratique des Hautes Études, FCG, 1979, pp. 20-25.

²⁵ Fl. 121r., a partir da edição facsimilada desse cancionero, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972.

²⁶ Fl. 121v., mas já anteriormente transcrito no fl. 44r.-v.

temporal, entre um passado que foi de esperança e lhe inspirou versos suaves, um passado de desengano que perturbou o seu estro, e um futuro que se projecta sobre a leitura que o público da obra fará. A este plano, são consagrados os tercetos, que se abrem com o verso, “Ô vós que amor obriga a ser sogeitos”, numa apóstrofe ao destinatário que mantém muitas semelhanças com o verso inicial do Cancioneiro, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”²⁷. Ao envolver o leitor através desse expediente de alcance pragmático, o poeta facultava-lhe a chave interpretativa do cancionero que está em vias de se iniciar, com ele estabelecendo um pacto de leitura assente na correlação entre experiência amorosa, escrita e verdade. A sintonia entre as “diversas vontades” a que se encontram sujeitos os leitores-amantes e os “casos tão diversos” que serão contados reforça o tema, petrarquiano e petrarquista, da variedade ficcional e estilística, condensado na expressão do verso inicial de Petrarca, “rime sparse”. Por consequência, apesar de não decalcar, de modo próximo, a primeira composição dos *Rerum vulgarium fragmenta*, “Em quanto quis fortuna que tivesse” é um repositório das grandes características tipológicas do soneto *in limine*. Por sua vez, “Eu cantarei de amor tão docemente” leva a marca daquele Bembo que, em 1530, abre as suas *Rime* com “Piansi e cantai lo strazio e l’aspra guerra”, um soneto introdutório de fundo moral em que faz apelo às Musas²⁸. A função proemial do soneto de Camões fica manifesta na apresentação dos *loci a persona* nele contida, a qual, no Cancioneiro, cabe, da mesma forma, aos sonetos que se sucedem a “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”. Desta feita, apresenta o modo como cantará e também os efeitos do seu canto sobre o público e a mulher que o inspirou, terminando com uma declaração de humildade perante a sua arte.

Da forma como se organizam as composições sucessivamente transcritas, não resultam sinais evidentes de uma agregação narrativa. O livro encontra-se dividido em cinco secções, cada uma das quais é consagrada a formas e géneros específicos. É coerente o correlacionamento quer com o subtítulo, “*Rhythmas de Luis de Camões. Divididas em cinco partes*” (cf. fig. 1), quer com o conteúdo do “Prólogo aos Leytores”, quer com o

²⁷ Sobre o assunto, são fundamentais os comentários e toda a informação apostada por Marco Santagata (Milano, Mondadori) e por Rosanna Bettarini (Torino, Einaudi) às respectivas edições do Cancioneiro, ad loc. Analisei a imitação desse soneto de Petrarca no artigo, “‘Spero trovar pietà, nonché perdono’. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI”: *Critica del Testo*, 6, 2, 2003, pp. 837-851.

²⁸ Também a terceira composição do livro dos sonetos de António Ferreira remete para esse soneto de Bembo; vd. Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, pp. 386-392.

incipit que precede os sonetos. A primeira parte é consagrada a um conjunto de sonetos numerados até 66, mas com várias irregularidades de contagem. A primazia dada a esta forma é justificada, no prólogo, em virtude de “[...] ser composição de mais merecimento, por causa das dificuldades della assi em não admittir nenhũa palavra ociosa nẽ de pouca efficátia, como em aver de cerrar toda a materia delle dentro no limite de quatorze versos, fechando o ultimo terceto de maneira, que não fique ao entendimento desejo de passar avante”. A segunda parte reúne as dez canções petrarquistas de Camões, uma sextina e cinco odes “[...] que respondem aos versos Lyricos”. Na terceira secção, agrupam-se três elegias, um poema em *terza rima* e três em oitava rima, sendo evocado, a esse propósito, o exemplo de Ariosto. A quarta é formada por oito éclogas, “[...] specie de composaçã em q̃ se requiere menos sufficiencia”. Finalmente, a última parte fica reservada para as redondilhas, “[...] composições de verso pequeno, que são proprias da nossa Hespanha, em que Gregorio Sylvestre se aventajou notavelmente entre todos os Hespanhoes, & tevera o primeiro lugar, se Luis de Camões lho não ganhara, assi na agudeza dos conceitos, & propriedade das palavras, como na habilidade de metter regras impossiveis”²⁹.

Os princípios de ordem formalizante que nortearam a sua organização revêem-se na justificação que é aduzida a propósito do seu título, *Rhythmas*. A designação de *Rime*, de ampla circulação, difunde-se através do primeiro verso da composição inicial do Cancioneiro, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, e, na Itália do século XVI, foi recorrentemente utilizada para intitular quer o Cancioneiro de Petrarca, quer compilações de poetas petrarquistas³⁰. As explicações dadas no “Prólogo aos Leytores” apoiam-se, porém, numa ordem de questões mais específica. Soropita considera que a palavra, de origem grega, pode querer dizer número ou harmonia, e que ambos os significados se adaptam ao verso italiano, “[...] porque não somente consiste em certo numero de syllabas, mas tambem na armonia causada dos accentos & consoantos”. Esta conceptualização tecnicista arrasta atrás de si o próprio Bembo, quando é citado um passo das suas *Prose della volgar lingua* onde se distinguem três tipos de rimas: regulares, livres e mistas. Desta feita, Pietro Bembo, o grande padroeiro de uma poética e de uma poesia assentes no princípio de

²⁹ Donde se deduz que, relativamente à roda de Virgílio, tão divulgada na Idade Média, a poesia em redondilha é colocada abaixo do grau mais humilde, o bucolismo.

³⁰ Faz o ponto da situação Rosanna Bettarini nas pp. xxiii-xxiv da sua introdução ao Cancioneiro.



Figura 1 – *Rhythmas* de Luís de Camões, 1595, frontispício

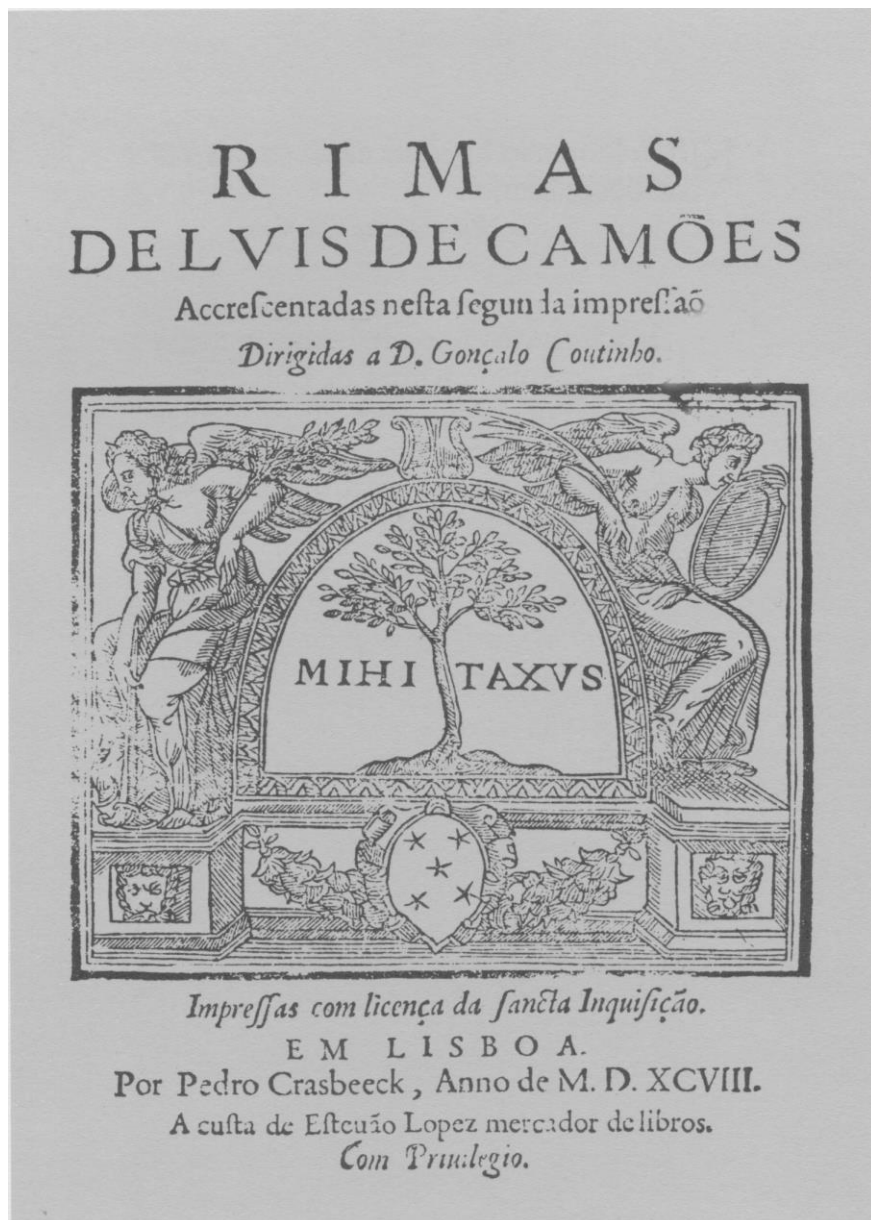


Figura 2 – *Rimas* de Luís de Camões, 1598, frontispício

imitatio, é reconduzido a “tres maneiras” de rimas. Paralelamente, a auto-

ridade de Dante é evocada para legitimar o estatuto ficcional, por via retórica. Quer num caso, quer noutro, o prefaciador das *Rhythmas* dá mostras de uma clarividente flexibilidade crítica, pelo modo como aproxima esses autores do seu horizonte de ideias, mantendo-se fiel ao sentido da sua obra. Da normatividade preconizada por Bembo, retém a categorização. Da complexidade filosófica da obra dantesca, sublinha o filão mais evidente do pensamento do seu tempo, o aristotélico.

A concepção da poesia como ficção tem por contraponto a ausência de referências à biografia de Camões. Na verdade, são questões de ordem formalizante, que se prendem com a divisão em formas e géneros e com regras de composição, que mais interessam Soropita. Assim se compreende que a perícia de Camões seja apreciada e ganhe a primazia em virtude da sua habilidade compositiva, a “[...] habilidade de metter regras impossíveis, q̃ mostrou muito mais nas outras rimas”.

Quanto à edição das *Rimas* de 1598, são dois os seus antecedentes textuais: a *princeps* de 1595 e o manuscrito que se encontra apenas a um exemplar desta mesma edição existente na Biblioteca Nacional portuguesa, conforme a sistematização de Leodegário A. de Azevedo Filho³¹. As duas edições têm em comum vários aspectos de ordem material, externa e organizativa. É o mesmo o formato do livro e a gravura do seu frontispício (cf. fig. 1 e 2). Ambas são dedicadas a D. Gonçalo Coutinho, amigo e admirador de Camões, e custeadas por Estevão Lopes. Quanto às modalidades de organização, tanto uma como outra se encontram divididas por formas métricas e categorias genológicas. Todavia, nos textos introdutórios à nova edição, é reiteradamente enfatizado o objectivo de melhorar as *Rhythmas* de 1595 e de oferecer ao público um trabalho tipográfico mais cuidado. Ao impressor Manuel de Lira, substitui-se Pedro Crasbeeck. Essencial em toda esta questão, pela sua incidência projectiva e iluminante sobre a organização macrotextual do livro, é a substituição da referência que figurava no *incipit* de 1595, “*Rhythmas* [...] divididas em cinco partes”, pela de 1598, “*Rimas* [...] acrescentadas nesta segunda impressão”. Coerentemente, é omitido o prólogo que fundamentava a divisão em cinco partes.

Nas páginas iniciais da edição de 1598, incluem-se, à semelhança do

³¹ *Rimas* de Luís de Camões acrescentadas nesta segunda impressão. Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença da sancta Inquisição. Em Lisboa. Por Pedro Crasbeeck, Anno de M.D.XCVIII. À custa de Estevão Lopez mercador de libros. Com Privilegio. Edição reproduzida em facsímile, com estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980. De Leodegário A. de Azevedo Filho, vd. *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 109.

que acontecia na anterior edição de 1595, as habituais licenças da Inquisição, o alvará real (com algumas alterações exigidas pelas circunstâncias), a dedicatória a D. Gonçalo Coutinho assinada por Estevão Lopes (com ligeiras adaptações), bem como uma série de composições laudatórias, algumas comuns (os dois epigramas latinos e os sonetos de Diogo Bernardes, Francisco Lopes e Diogo Taborda Leitão; e ainda um soneto anónimo que é deslocado da secção dos sonetos de Camões, onde anteriormente fora impresso), outras novas (o soneto de Leonardo Turricano, o célebre soneto de Torquato Tasso e o de Gaspar Gomes Pontino), sendo omitido o de Francisco Lopes. Ao que se segue, da mesma maneira, um prólogo dirigido ao leitor. Este bloco textual mostra bem que a segunda edição segue os trilhos da primeira, sem decalcar, porém, a sua fisionomia específica.

O prólogo não anda assinado, embora seja frequentemente atribuído, por motivos contextuais e de conteúdo, a Estevão Lopes. Trata-se, de toda a maneira, de uma peça de retórica cuidadosamente elaborada, no objectivo de mostrar ao leitor a qualidade da edição, em termos absolutos e relativamente à impressão de 1595. Nesse sentido, é destacado o zelo posto na correcção dos seus erros, na superação dos efeitos do tempo e, em particular, na busca de colaboradores capazes de estabelecerem o texto camoniano com rigor, confrontando vários originais, o que também proporciona o acrescento de novas composições. Desta feita, nas páginas iniciais não são explicitados os critérios que presidem à divisão dos poemas, ao contrário do que sucedia na *princeps*. Ao tom erudito dessas considerações, substitui-se uma orientação mais prática e imediata. A organização do livro é assinalada através do conteúdo dos cabeçalhos inseridos no verso das folhas. É a visualidade das páginas, na sua sucessão, a proporcionar um guia de leitura. São estas, por ordem, as rubricas dos cabeçalhos:

- Sonetos, fl. 1v. a 26v.; os sonetos vão até 27r.
- Canções, fl. 28v. a 49v.; as canções vão até 50v.
- Odes, fl. 50v. a 67v.; as odes vão até 68r.
- Sextinas, fl. 68v.; a sextina vai de 68v. a 69r.
- Elegias, fl. 69v. a 76r.; as elegias vão de 69v. a 78v.
- Terceto, fl. 77v. a 80v.; os tercetos (parte da elegia “O sulmonense Ovídio desterrado” e o poema a D. Lionis Pereira, que Leodegário A. de Azevedo Filho inclui no *corpus* das elegias em tercetos) vão de 78v. a 82r.
- Capítulo, fl. 81r.; o capítulo “Aquele mover d’olhos excelente” vai de 81r. a 82r.
- Outavas, fl. 82v. a 94v., com interpolação de Éclogas em 92v.; as

- oitavas vão de 82r. a 92r.
 – Éclogas, fl. 95v. a 153v.; as éclogas vão de 92v. a 153v.
 – Redondilhas, fl. 154v. a 190v.; as redondilhas vão de 154r. a 190v.
 – Cartas, fl. 191v. a 101v.; as cartas vão de 191r. a 102r.

Saltam à vista, a partir deste quadro, as diferenças específicas relativamente à edição de 1595. É superior o número de itens tipológicos (cerca do dobro), os quais, por consequência, ganham uma maior especificidade. Há também uma rubrica com textos em prosa, as cartas, que é remetida para o fim. Além disso, a inclusão de novas composições, em lugares bem determinados, e a deslocação ou a exclusão de outras, não muitas, mostra bem a atenção dispensada à composição macrotextual. Os textos que são transcritos a partir do *Manuscrito apenso* são inseridos junto de outros textos com a mesma tipologia.

A sextina é deslocada do lugar que ocupava na primeira edição, depois das canções e antes das odes, para uma outra posição, a seguir às odes e antes das elegias. Na verdade, a opção seguida em 1595 é mais congénere com a sua origem histórica e com a conceptualização que lhe é relativa, na sua associação à canção, pelo que era designada como canção sextina³². Mas essa alteração permite a criação de um *continuum* formal que, da sextina (cujas estrofes de seis versos, ou seja, um múltiplo de três, são encerradas por um terceto), se estende às elegias (em tercetos) e aos chamados “Terceto” (a D. Lionis Pereira) e “Capítulo”. Também entre as designadas “Outavas” e a primeira écloga, *Umbrano e Frondélio*, que se inicia com uma série de oitavas, há uma ligação formal, aliás, como já se passava na edição de 1595. Daqui resulta, de toda a maneira, o reforço da incidência de critérios formais na disposição macrotextual.

Estas relações de homologia formal traduzem-se, em 1598, nas hesitações detectáveis na inserção dos cabeçalhos. Os exemplos mais claros são os das zonas francas que se criam entre elegias e tercetos ou entre oitavas e éclogas. Os cabeçalhos dos tercetos estendem-se, retroactivamente, à zona das elegias; e os das oitavas alargam-se, projectivamente, às páginas da primeira écloga. Ao primeiro caso, serve de denominador comum o modelo formal da *terza rima*, ao segundo caso, o da *ottava rima*. Também o teor deste alastramento mostra a importância conferida a critérios classificatórios.

Passemos a considerar a disposição das composições no seio dos itens estabelecidos pelos cabeçalhos, detendo-nos, em particular, sobre os

³² Vd. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, 4.^a ed., §194.

sonetos e as redondilhas, alvo de uma incisiva operação de acrescento e reordenação.

Os dois primeiros sonetos, “Em quanto quis fortuna que tivesse” e “Eu cantarei d’amor tão docemente”, os mesmos que figuravam na anterior edição, são um repositório das grandes características tipológicas do soneto *in limine*. Segue-se uma sequência formada por seis novos sonetos, todos eles transcritos a partir do *Manuscrito apenso* e com uma função proemial: “Com grandes esperanças ja cantei”, “Depois que quis Amor qu’eu so passasse”, “Em prisões baixas fuy hum tempo atado”, “Illustre, & dino ramo dos Meneses”, “No tempo que d’Amor viver soya” e “Amor qu’o gesto humano n’alma escreve”. Deixando o caso de “Illustre, & dino ramo dos Meneses”, a que me referirei de seguida, verifica-se que todas estas composições são construídas a partir de tesselas petrarquianas e petrarquistas de cariz proemial, as quais, em síntese, e para não me alongar, implicam o sentido perspéctico, em termos temporais, emocionais e morais, de uma vida marcada pelas vicissitudes de amor. Apesar disso, não é evidente, na tradição manuscrita da época, o seu posicionamento em lugar proemial, ressalvado o caso de “Em prisões baixas fuy hum tempo atado”³³. Por sua vez, no *Manuscrito apenso* ocupam os números de ordem 1, 2, 15, 13, 17 e 18³⁴. Este conjunto de circunstâncias mostra bem como a mão que os ordenou concebeu um desenho conjuntural fundamentado, em correlação com um projecto concebido de forma determinada, tendo em vista a construção de uma sequência macrotextual introdutória de teor petrarquista. Quanto a “Illustre, & dino ramo dos Meneses”, já Emmanuel Pereira Filho explicou como a sua inserção se fez *a posteriori*, quando o índice se encontrava impresso, o que levou a uma nova tiragem de uma parte do livro³⁵. Essa explicação é reforçada no plano macrotextual. Na verdade, o facto de o soneto que o compilador da edição de 1598 repescou para preencher um inesperado vazio ser esse, e não outro, ganha igualmente sentido em função de um projecto de cancioneiro. Trata-se de uma composição em louvor da família Meneses. Ora, Petrarca incluiu nas páginas iniciais do seu Cancioneiro uma galeria de *loci a persona* onde colocou, além do mais, uma série de personalidades que Marco Santagata identifica com membros da família Colonna de

³³ Que tanto no *Cancioneiro de Luís Franco* (fl. 69v.), como no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (69v.), é o segundo de uma série que se inicia com, “Ah minha Dinamene, assi deixaste”.

³⁴ De acordo com a numeração de Emmanuel Pereira Filho, *As rimas de Camões*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974, pp. 216-217.

³⁵ *Ib.*, pp. 237-239.

quem recebeu protecção³⁶.

Pelo que diz respeito às redondilhas, Jorge de Sena³⁷ e Emmanuel Pereira Filho³⁸ notaram como a inclusão de novos poemas e a nova ordenação de conjunto que consequentemente é levada a cabo na edição de 1598 seguem, em primeiro grau, um critério formal e, em segundo grau, de conteúdo. Inicialmente, são transcritas as composições em redondilha maior e, de seguida, as composições em redondilha menor. Dentro de cada um dos grupos, gera-se uma progressão semântica que procede do mais sisudo para o mais ligeiro e folgazão. De facto, a série de composições em redondilha maior abre-se com “Sôbolos rios que vão” e a série de composições em redondilha menor com as trovas à Bárbara escrava, estendendo-se até “Coifa de beirame” e “Qu’hum real me deve”, a terminar.

Na organização geral das redondilhas, o lugar atribuído a “Sôbolos rios que vão” é o mesmo de 1595, no início da secção reservada à redondilha maior. Nesse contexto, também este poema assume um sentido proemial, enquanto visão perspéctica de uma existência, entre os erros do passado, o arrependimento do presente e a esperança de comunhão eterna. Nas *Rimas* de 1598, se “Sôbolos rios que vão” é colocado em posição inicial e com função preambular, no todo do macrotexto não encontramos sinais evidentes do remate de qualquer sequência macrotextual com composições de índole religiosa. As marcas macrotextuais mais directas ficam patentes em posição liminar, tanto nos sonetos como nas redondilhas, a assinalarem a sua vinculação funcional ao modelo do cancionero petrarquista. Por um lado, a ausência de módulos conclusivos desse teor é sinal da distância que caracteriza a sua estruturação, relativamente ao modelo do cancionero narrativo. Por outro lado, um desfecho de incidência religiosa, ao implicar uma elevação de tom, seria dificilmente coadunável, no quadro das poéticas clássicas e do modelo organizativo macrotextual seguido, com uma ordenação classificatória que procede do mais elaborado para o mais simples.

³⁶ Sonetos 7, “La gola e ’l somno et l’ottiose piume”, a Giovanni Colonna di Galliciano; 8, “A pie’ de’ colli ove la bella vesta”, ao cardeal Giovanni Colonna; 9, “Quando ’l pianeta che distingue l’ore”, a Agapito Colonna; e 10, “Gloriosa columna in cui s’apoggia”, a Stefano Colonna il Vecchio. Vd. *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f. 7, 10, 28 e 40*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

³⁷ “Alguns aspectos comparativos das edições de 1595 e 1598, com especial referência às redondilhas”, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 239-251.

³⁸ *Cit.*, pp. 232-235.

Neste sentido, a posição de “Sôbolos rios que vão”, que tanto em 1595, como em 1598, abre a secção de redondilhas, merece particular relevo. Não é fácil encontrar antecedentes directos deste tipo de opção em cancioneiros epocais. Recorde-se que, nas *Poesias* de Sá de Miranda de 1595, o lugar atribuído à canção à Virgem ou a certas composições de tema religioso, ao acentuar o anseio de remissão, assinala uma etapa conclusiva. As pesquisas que realizei, na tentativa de individuar cancioneiros italianos ordenados de forma semelhante, revelaram-se, até à data, infrutíferas. Desta feita, a escolha tem um significado bem camoniano, pois vincula as célebres redondilhas, desde os primórdios da sua difusão por via editorial, a uma colocação *in limine*. Revêem-se, nessa tradição macrotextual, todas as compilações de poesia camoniana que, de então até hoje, lhe continuam a atribuir o mesmo lugar, nos mais diversificados contextos editoriais, uma opção que ainda recentemente merecia o aval crítico de Frederico Lourenço³⁹. Por sua vez, a sua colocação em lugar final é reconduzível ao modelo macrotextual do Cancioneiro de Petrarca, que termina com a canção à Virgem.

Também a divisão da *princeps* de 1595 procedia do mais complexo para o mais elementar, na ordenação das secções que a constituíam, em consonância com as considerações do prólogo atribuído a Soropita. Nesta segunda edição, esse princípio é aplicado não só ao modo como são ordenadas as secções, como também à estruturação interna das redondilhas. Por conseguinte, a segunda edição retoma, neste âmbito, o critério que presidira à ordenação geral da *princeps* e cujos fundamentos tinham sido explicitados nesse texto introdutório. O prólogo foi suprimido, conforme observado, mas os seus fundamentos permanecem, quase como se se tratasse de uma espécie de poética implícita. Concomitantemente, desvalorizam-se outros dados do plano factual. São omitidos vários *incipit* e notações com nomes civis e informações anagráficas que acompanhavam os poemas, o que implica um afastamento entre o texto e o seu envolvimento exterior. Também as duas cartas incluídas no final do livro são desprovidas de data e nome do destinatário, dados que ainda hoje se desconhecem, sendo esta edição a sua fonte pristina. Aliás, também a biografia camoniana não merece relevo, em toda a linha.

Mas o teor das opções tomadas acerca da forma cancionero só poderá ser captado, na sua essência, tendo em linha de conta a autonomia das *Rimas* de 1598 relativamente à edição de 1595 e ao *Manuscrito apenso*. Na verdade, é essa mesma autonomia a pôr em evidência o modo como as composições transcritas no *Manuscrito apenso* são inseridas, na se-

³⁹ *Cit.*, p. 19.

gunda edição, em função de um projecto macrotextual que decorre da *princeps*, trabalhando porém os fundamentos que a enformavam com tonalidades ainda mais vivas. Daí decorre a enfatização do valor conferido às categorias classificatórias, através de uma operação de acrescento e reordenação atenta e coerente.

4. Nesta associação de uma vertente classificatória reguladora a um distanciamento do plano factual e da verdade, reflectem-se, pois, os princípios doutrinários que, ao longo do século XVI, fundamentam o princípio de imitação. A introdução, na literatura portuguesa, das novidades vindas de Itália é sustida por uma poética de teor horaciano, que recebe destaque, no final do século, com a difusão do aristotelismo. A edição das *Rimas* de 1598, enquanto cancioneiro, ao seguir as vias que enformavam as *Rhythmas* de 1595, reafirma a solidez de um petrarquismo que ocupa o centro do polissistema literário: *forte, fortissimo*.

POÉTICA DA REESCRITA – HÚMUS DE RAUL BRANDÃO

Maria João Reynaud

«L'Œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte.»¹

Œuvres I, Paul Valéry

Introdução

O ponto de partida deste trabalho, que se propõe ao leitor como reflexão interpelante e não enquanto enunciado polémico, é a noção de reescrita literária², na continuidade da reflexão por nós empreendida em trabalhos anteriores, o primeiro dos quais, ainda sob a forma de dissertação de doutoramento, tinha por título *Metamorfoses da Escrita* – para uma leitura das três versões de *Húmus* de Raul Brandão (1997)³. O estímulo veio-nos da leitura de uma passagem da «Primeira Lição do Curso de Poética» de Paul Valéry: «Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent pas qu'à ce qui fait naître et ce qui les fit naître elles-mêmes, et absolument à rien d'autre»⁴. A busca da perfeição, creio, é a razão da criação artística quando ela é encarada como trabalho – ou

¹ Paul Valéry, «Première leçon du Cours de Poétique», *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1997, p. 1349.

² O termo “reescrita”, que utilizámos pela primeira vez em 1997, na nossa dissertação de doutoramento, e em trabalhos subsequentes, não está documentado no *Dicionário da Academia de Ciências de Lisboa* (Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001). Estão apenas registadas as formas verbais, sinónimas, «reescrever» e «rescrever». O substantivo «reescrita» também não aparece.

³ Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita – para uma leitura das três versões de Húmus* de Raul Brandão. Dissertação de Doutoramento, Porto, FLUP, Edição da Autora [628 páginas dactilografadas], 1997.

Cf. *Id.*, *Metamorfoses da Escrita – Húmus* de Raul Brandão, Porto, Campo das Letras, 2000 [versão abreviada da Dissertação de Doutoramento].

⁴ Paul Valéry, *ibid.*, p. 1350.

seja, como o «fazer» ou o «produzir» (poieín) que se conclui provisoriamente num livro, prosseguindo noutro. Como admite Valéry, são sempre razões acidentais que fazem com que um poema (ou obra) seja dado por concluído e publicado.⁵ E é essa conclusão forçada que leva o escritor a perseguir, livro a livro, uma ideia de perfeição indefinível, que poderá corresponder ao «ponto de maturidade» de que fala Balzac, como «le vouloir dire originel» (Daniel Ferrer)⁶ que é a força motriz da própria escrita.

Numa das palestras reunidas em *Causeries* (1948), Maurice Merleau-Ponty chama a atenção para o princípio de «inacabamento» que marca «as obras dos modernos» e é «o reflexo do mundo tal como elas o expressam»⁷. Um mundo abalado por dúvidas, em que «a ambiguidade e o inacabamento estão inscritos na própria textura da nossa vida colectiva»⁸. Esse mundo, que reconhecemos como sendo o nosso, não é muito diverso do que se apresenta em *Húmus*⁹, obra que ocupa um lugar central na ficção brandoniana.

O verdadeiro personagem deste romance com vinte capítulos é uma vila fantasmagórica, habitada por figuras decrépitas e com nomes burlescos (Dona Procópia, Dona Biblioteca, Elias de Melo, Melias de Melo, Dona Restituta, Dona Bisbórria, Dona Penaricia, o padre Ananias, etc.), cujo quotidiano é registado por um narrador anónimo, numa espécie de diário fragmentário e elíptico. Aparentemente, o narrador é um habitante como os outros, interessado em desvendar a vida secreta dessas personagens (cf. «A vila»). A «intriga», no sentido clássico do termo, não existe, embora o narrador não deixe de ligar cada uma delas a uma história pessoal, em que o dever se contrapõe à violência dos recalçamentos, o que lhe permite criar uma acção simbólica dominada pelo tema da duplicidade do ser, que serve de suporte a uma meditação poético-metafísica sobre a relação vida/morte. A forma externa de diário é porém contraditada pela

⁵ Paul Valéry, *Tel quel I*, «Littérature», Gallimard, coll. Idées, 1971, p. 190.

⁶ Cf. *Pourquoi la critique génétique, Méthodes, théories*, Paris, CNRS Editions, 1998, p. 190.

⁷ Maurice Merleau-Ponty [*Causeries*, 1948], *Palestras*, Lisboa, Edições 70, 2002, p. 65.

⁸ Id., *ibid.*, p. 66.

⁹ *Húmus*, de Raul Brandão, 3 Volumes. Edição Crítica de Maria João Reynaud, Porto, Campo das Letras, Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa / Século XX, 2000.

Humus, Raul Brandão, Traduction du portugais et préface de Françoise Laye [Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais / PUF, 1981], Paris, Flammarion, 1992.

própria situação enunciativa, visto que o «eu» da escrita diarística se apaga em favor de um narrador onisciente e omnipresente, conhecedor do pensamento mais íntimo dos habitantes da vila, todos eles repugnantes e votados à mediocridade das suas existências, à excepção de Joana, a única personagem com consistência diegética (cf. «A mulher da esfrega», «A velha e os ladrões», «A árvore»). A vida mesquinha destes seres centra-se num eterno jogo de cartas que os distrai do medo da morte.

O narrador tem porém um alter-ego, o estranhíssimo Gabiru, que mora, com o seu sonho, «num velho pardieiro encostado à muralha da vila» e nos é apresentado como um «um homem absurdo», com «olhos magnéticos de sapo» (cf. «O sonho»). Alquimista e filósofo, acredita que poder ressuscitar os mortos e banir a morte da vila. As palavras do narrador acerca dele são porém mais esclarecedoras: «É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. [...] Fala quando menos espero. [...] ouço-o monologar dentro de mim. [...] É o doido que em nós prega e nos deixa aturdidos».

A verdade é que o seu sonho acaba por realizar-se e os habitantes das vila, trespassados de espanto, descobrem-se eternos e confrontados com a verdade insuportável de si mesmos. Suprimida a morte, os habitantes da vila já podem arrancar as máscaras com que disfarçavam a sua verdadeira natureza, porque com ela desapareceram o céu, o inferno e Deus: os mortos misturam-se aos vivos, gerando o caos numa vila sem moral e mais grotesca, pela irrupção de um absurdo maior (cf. «A vila e o sonho»).

Por meio do Gabiru, o narrador tem acesso ao seu «eu» mais profundo, podendo ao mesmo tempo realizar, no plano da diegese, o seu sonho de imortalidade. Mas o seu aparecimento determina também uma certa organização textual, justificando subsidiariamente o fragmentarismo da narrativa. Paralelamente, cabe-lhe o papel semântico de introduzir uma dimensão onírica e de nela se afirmar como voz alternativa, capaz de disputar ao narrador o seu poder demiúrgico, o que acontece acontece nos capítulos a que ele dá nome: «Papéis do Gabiru».

Assumindo a fala recalcada do narrador, o Gabiru dá-nos o reverso do seu modo de ver e sentir a «realidade», ao contrapor-se-lhe dialogicamente no capítulo intitulado «O sonho». Agindo sempre no plano onírico, acaba por ser ele a desempenhar o papel de actor principal. Por acção do seu «sonho», «a vila» vai transformar-se numa «outra vila» – e numa outra vida – em que cada um se deixa guiar pelas paixões e pelos instintos desde sempre recalcados. O processo de mutação que ocorre no espaço «vila» está pois radicalmente ligado à acção transfiguradora do Gabiru, sendo este acontecimento fulcral que assegura um grau mínimo de narra-

tividade ao Húmus.

Entre o narrador e o Gabiru cria-se uma relação de simetria reflexiva: cada um deles aparece como a imagem invertida do outro, uma imagem de sinal contrário, porque o Gabiru é o contraponto dialógico da voz do narrador, ou melhor: a voz da sua sombra, que surge pelo desdobramento da sua consciência, dando lugar a uma vertiginosa duplicação enunciativa.

A estratégia discursiva sustentada por esta disjunção da instância enunciativa num narrador-locutor e num narrador-personagem (o Gabiru), justificada em todos os planos da narrativa, pode ser vista como uma ruptura formal sem precedentes no domínio do nosso romance, na medida em que é posta em causa a concepção em que se baseia o romance tradicional (e não apenas o romance realista e naturalista), a qual pressupõe a unicidade do sujeito falante e a sua identificação com o «sujeito de consciência».

Não se pode confundir o dialogismo de Raul Brandão com o que seria apenas uma construção retórica do discurso: uma discussão entre dois «eus» contrincantes, em que cada um procura triunfar do opositor, refutando os seus argumentos, em prol de uma verdade categórica e una. Nem tão-pouco reduzi-lo a uma das dimensões que efectivamente o constitui: a dualidade persona/sombra, que se configura no antagonismo dramático de um «eu» aparente e de um «eu» profundo, e que afecta todas as personagens da narrativa. A visão estética de Raul Brandão reflecte o cepticismo de uma consciência dilacerada perante um mundo em crise, que tenta reorientar-se em face de uma tripla ruptura – cósmica, sociológica e religiosa –, e onde os valores humanos se degradam, sem que se vislumbre no horizonte uma alternativa de sinal positivo. A recusa radical desse mundo, que se torna patente em toda a sua escrita, mas de um modo agudíssimo em Húmus, determina uma ruptura estética irreversível, que se consubstancia na rejeição do romance tradicional e do sistema de regras familiares em que assenta a sua estrutura canónica.

A vila de Húmus começa por ser concebida pelo Autor como um microcosmos dialogizado, que se abre a um horizonte de questionamento ontológico. Para isso, conta com a cumplicidade de um leitor capaz de perceber desde o início que a narração é um puro faz-de-conta dirigido à sua imaginação: «A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro» (cf. «A vila»).

A concepção dialógica que Brandão transpõe para o romance toma como valor exponencial a categoria da Relação, fazendo do texto um espaço de abertura ao Outro e da enunciação literária um modo interactivo de comunicação. Para que o processo resulte, é necessário que o discurso narrativo potencie esse sentido de abertura que o multidimensiona e permite o seu desdobramento reflexivo. A cisão do narrador é o primeiro

passo, visto que o Gabiru, ao opor-se contrapolarmente ao narrador, faz eclodir no texto as antinomias irresolúveis que o atravessam e que o transformam no cenário de uma luta sem tréguas entre a essência e a aparência, entre a vida e a morte.

Como observa Jean-Yves Tadié, «le récit poétique ne pouvait pas négliger le rêve comme moyen d'explorer l'inconnu»¹⁰. Em *Húmus*, no entanto, o sonho diurno e o sonho nocturno interpenetram-se de tal modo que se torna impossível definir a narrativa dentro dos parâmetros traçados por Tadié¹¹. Do ponto de vista do desenvolvimento narrativo, tendo em conta as sucessivas versões da obra, o sonho impõe-se, progressivamente, como uma alegoria do conhecimento.

Três edições, três versões

A história de *Húmus*, a obra fundamental de Raul Brandão, é no mínimo curiosa: a primeira versão foi editada em 1917, no Porto, pela Renascença Portuguesa; a segunda, muito refundida, foi publicada no Rio de Janeiro (1921), pelo Anuário do Brasil, com a chancela da Renascença Portuguesa; a terceira e última, resultante de nova refundição, foi editada em Lisboa pelas Livrarias Aillaud & Bertrand, sem data (1926), impondo-se desde essa altura como a edição de referência.¹²

Da génese de *Húmus* pouco sabemos. Os manuscritos que fazem parte do Espólio de Raul Brandão, conservado até há uns meses atrás na Biblioteca Nacional, são em número bastante reduzido. Daí a impossibilidade de reunir os dados indispensáveis a um estudo estritamente genético, que permitisse a reconstituição fiável das etapas de elaboração da obra até à sua conclusão, com vista ao estabelecimento do prototexto. Por outro lado, os materiais disponíveis não nos esclarecem sobre o modo como o Autor efectuou o trabalho de refundição que conduziria da primeira versão às duas que se lhe seguiram.

As referências mais antigas à obra, sob a forma de anotações, são datadas de 1909. Encontram-se num Caderno de Apontamentos onde se misturam assuntos. Sendo raras, aparecem quase sempre precedidas do título «*Húmus*», dado como definitivo desde a primeira ocorrência. Mais difícil foi identificar os lineamentos temáticos dispersos e sem qualquer

¹⁰ TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 168.

¹¹ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 168 e ss.

¹² Nos últimos anos, num quadro editorial sem regras claramente definidas, têm sido feitas reimpressões da 1.ª edição de *Húmus*, sem nenhuma referência à edição de *última mão*.

identificação. Vejamos, a título de exemplo, estes 4 fragmentos:

[1] Janeiro – 1909

Humus

Faltava a Igreja. A Igreja é representada por um Santo ou [um] – padre – que se debate contra a fórmula, quer ser cristão e religioso e é perseguido e escarnecido. A própria família o renega, porque ninguém quer Santos na família.

[2] Humus

A desgraça tem direitos – e não os perde nem transige. Ninguém – não sei por que mysterio – pode [fazer bem sem que o pague caro.]

[3] (A Vida e o Sonho)

1.^a Parte

Humus

120 pg.

2.^a parte de

A Vida e o Sonho

A revolução metaphysica (?)

(O romance cria o Sonho e a vida burguesa, política e artificial da capital)

[4] [Abr.? 1909]

Humus (p.^a o fim da Primavera) – o mundo é feito de ternura.¹³

Este é apenas um exemplo da situação “genética” complexa de que já nos ocupámos extensamente¹⁴. Perante tal quadro, o epistolário de Raul Brandão revelou-se como um precioso repositório de informações que permitem reconstituir as fases de produção e refundição da obra¹⁵. A sua

¹³ B. N., D2-723. Esp. R. B. – *Miscelânea* – apts.: «Memórias» I, «El-Rei Junot», «Húmus», Ms. aut.

¹⁴ Cf. Maria João Reynaud, ob. cit. [2000], pp. 63-171.

¹⁵ Em *Seuils*, G. Genette insere as correspondências de escritores no capítulo intitulado «L’*építex*te publie», realçando o papel de testemunho que elas podem assumir na reconstituição da história de uma obra: «[...] on peut utiliser – et c’est bien ce que font les spécialistes – la correspondance d’un auteur (en général)

consulta veio confirmar que, em 1914, o escritor continuava a trabalhar no «Húmus». Há uma breve referência ao livro numa carta que lhe dirige o grande poeta Teixeira de Pascoaes¹⁶, datada de «9 Nov. 1914»:

«[...] *Qualquer dia (muito em breve) irei ao Porto. Terei então o grande prazer de o conhecer pessoalmente. Já sei que o Húmus é admirável! Muito e muito o felicito, cheio de orgulho por ver que o Povo a que pertença, possui, para além de todas as suas misérias, um homem como Raul Brandão*»¹⁷.

A consulta do epistolário de Pascoaes permitiu-nos localizar as cartas em que Raul Brandão se refere à obra já em fase de acabamento; e, posteriormente, às circunstâncias que presidiram à sua refundição para uma segunda edição. Embora estes testemunhos não nos esclareçam sobre as motivações mais profundas de uma tão surpreendente variação textual, são os únicos depoimentos do punho do autor que nos fornecem uma indicação precisa sobre a feitura da obra.

Há uma única referência explícita à redacção de «Húmus», quando a obra está prestes a concluir-se. Encontra-se num bilhete postal com a data de «Alto – 1 de Março 1917»¹⁸:

«*Amigo*
Demorei-me no Porto, ao vir de Lisboa. Por isso só respondo hoje ao seu postal que aqui encontrei. [...] Cá ando às voltas com o Húmus.»¹⁹

Em Abril de 1917, Teixeira de Pascoaes escreve a Raul Brandão, de

comme une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune de ses œuvres: sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de cette histoire». Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd du Seuil, 1987, p. 344.

¹⁶ Teixeira de Pascoaes [Joaquim Teixeira de Vasconcelos, Gatão, Amarante, 1877-1952, id] é o criador do Saudosismo e director da revista *A Águia* a partir de 1912, quando esta se torna órgão do movimento da «Renascença Portuguesa», de que Pascoaes foi um dos principais animadores. Poeta, novelista e biógrafo, o seu pensamento metafísico vem suscitando um interesse cada vez maior.

¹⁷ Cf. Raul Brandão-Teixeira de Pascoaes, *Correspondência*, Recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 49.

¹⁸ Raul Brandão vivia uma grande parte do ano na Casa do Alto, na sua quinta de Nespereira, perto de Guimarães. Foi sócio honorário de *A Águia* e integrou o grupo fundador da revista *Seara Nova* (1921).

¹⁹ Cf. *ob., cit.*, p. 51.

Amarante, para agradecer a segunda edição de 1817 – A Conspiração de

Gomes Freire, e diz, quase ao terminar a carta: «Muito desejo [...] que tenha o Humus concluído»²⁰.

Nesse mesmo ano, no número duplo de Setembro-Outubro de A Águia²¹ aparece, em pré-publicação, o primeiro capítulo de Húmus – «A Vila» –, podendo ler-se no rodapé da última página, entre parênteses: «Do Humus, a sair». O livro acabou de se imprimir na Tipografia da «Renasçença Portuguesa», no Porto, em 22 de Dezembro de 1917. Se atentarmos na primeira das datas apontadas e na discrepância que se observa entre ela e a indicação cronológica dada pelo Autor no final da primeira versão da obra: «Foz do Douro – 1916», somos impedidos de deduzir apressadamente que esta, enquanto tomada como elemento paratextual, assinala com um estrito rigor o ano da sua conclusão. Não sendo verosímil que a revisão de provas tipográficas se tenha arrastado ao longo de quase um ano, somos levados a admitir que, durante esse lapso de tempo, Raul Brandão se dedicou a um prolongado trabalho de acabamento que, todavia, não o terá satisfeito.

Em 14 de Janeiro de 1918, Teixeira de Pascoaes acusa a recepção de Húmus nestes termos:

«Venho agradecer muito penhorado a generosa oferta do seu último livro extraordinário.

Simplesmente extraordinário, como A Farça e o El-Rei Junot, os livros que eu melhor conheço. Só agora concluí a leitura do Humus. Tem muito que pensar e meditar.

*Vou tornar a lê-lo. É um livro que infinitamente me seduz!»*²²

Em relação à segunda edição da obra, temos um precioso testemunho do punho de Raul Brandão no epistolário de Teixeira de Pascoaes. Trata-se de uma carta datada de «Nespereira, 25 Abril 1920» – e endereçada ao poeta a propósito de uma proposta de tradução de «Húmus», feita pelo catalão Ribera i Rovira:

«O convite de Ribera e Rovira só me honra. Mas – pergunto – o Humus terá mais leitores na Espanha? Junte a isto que o Humus está refundido para 2.^a edição. Irá daqui a tempos, com outros livros novos, Memórias e Teatro, para o Álvaro Pinto – Brasil. Traduzir a 1.^a

²⁰ Cf. *ob. cit.*, p. 52.

²¹ Cf. A Águia, n.º 69-70 – Setembro e Outubro de 1917, pp. 81-90.

²² Cf. *ob. cit.* [1994], p. 53.

edição acho tolice. O que posso fazer – no caso de Ribera e Rovira querer – é ir-lhe mandando cópia do que eu mandar ao Álvaro Pinto.

O Junqueiro, que acha o Húmus o meu melhor livro, deu-me algumas indicações que eu aceitei. Quase que fiz um livro novo. Fará favor de dizer isto ao Ribera e Rovira. Se ele, nestas condições, quiser o livro, eu mando-lhe em dois ou três pedaços – manuscrito e impresso –; se não quiser, o melhor é então esperar pela 2.^a edição. [...]»²³.

Poucos meses depois, numa outra carta a Pascoaes, datada de «Nespereira – 9 de Maio 1920», Raul Brandão refere-se uma vez mais à segunda edição da obra, ainda a propósito do projecto de tradução:

«[...] Também me parece que valeria a pena esperar pela 2.^a edição impressa de Humus, mas isso não demora dois meses, demora um ano. A dificuldade resolve-se mandando-lhes eu cópia do que aqui tenho. [...]»²⁴

O conteúdo desta carta esclarece-se à luz de uma missiva de Álvaro Pinto, datada do «Rio de Janeiro, 6-8-20»:

«Recebi os livros mandados – Húmus e Gomes Freire. Vou mandar escrever à máquina as emendas daquele para entrar em composição. Mandarei provas logo que tenha umas 100 páginas, o que não tardará. Temos já [3] máquinas a compor. Faltam outras 3. Todas dão 120 pag. de 30 linhas por dia!»²⁵

A data de impressão do livro («5 de Janeiro de 1921») é posterior àquela em que Raul Brandão o recebe do Brasil, como se pode ver pela data da carta que ele escreve a Pascoaes – «Alto, 3 de Janeiro 1921» – e acompanha o pronto envio de um dos exemplares em seu poder. Nela encontramos o tom de afectuosa cumplicidade intelectual que marca todo este epistolário:

«D. Valentin de Pedro acaba de me escrever, propondo-me a tradução de Humus, Farça, Memorias, etc! Mas Humus dei-o à editorial Cervantes [...]. Mando-lhe a 2.^a edição do Humus. Recebi ontem dois exemplares do Brasil. O outro vai para Ribera e Rovira, para ele se guiar na tradução, se ainda a quiser fazer... O Humus foi muito refundido. Diga-me,

²³ Cf. ob. cit., p. 58.

²⁴ Cf. ob. cit., p. 60.

²⁵ Cf. B. N., Esp. R. B., «Carta de Álvaro Pinto», cota R. B. II. 489.

se tiver paciência de o ler, se lhe agrada assim. [...]»²⁶

Só alguns meses depois, em 6 de Maio desse mesmo ano, Teixeira de Pascoaes, então muito absorvido pelo seu próprio trabalho (do qual temos eco em três cartas de Brandão), lhe dá notícia da sua releitura:

«[...] Tenho estado a reler o Húmus. É cada vez maior. Cresce desmedidamente a cada nova leitura! Só ele faria a glória das nossas Letras e ainda mais da nossa Alma! É uma obra genial e está dito tudo. Compreendo bem que um tal livro o deixasse doente para algum tempo! [...] O Raul Brandão é, não só o Escritor que eu mais admiro, mas aquele que eu mais estimo.[...]»²⁷

A resposta de Brandão não se faz esperar, redigida a «19 – Maio 1921»:

«Muito obrigado pela sua carta, e pelo que nela me diz, que nasce da sua amizade.[...] De Espanha sei que está traduzida A Farça e Os Pobres – pelo Valentin de Pedro. O Ribera e Rovira creio que não se atreveu com o Húmus. Não me responde. [...]»²⁸

Será um ano mais tarde que voltam a aparecer referências a este assunto na correspondência trocada entre ambos, confirmando-se a tradução da obra para castelhano. Húmus é efectivamente editado pela Editorial Cervantes (Barcelona), numa tradução de Ribera-Rovira, a partir da 2.^a edição, que corresponde à 2.^a versão da obra.²⁹

Da terceira edição, sabemos muito menos, sendo ainda no epitexto privado que localizámos um postal datado de «Alto – 25 de Abril 1926», onde Raul Brandão pergunta a Pascoaes: «[...] Recebeu as novas edições da Farsa e do Húmus?»³⁰.

É, provavelmente, já no decurso do segundo trimestre de 1926 que vem a público a terceira versão de Húmus, sem data – uma versão menos refundida do que a segunda, mas, mesmo assim, com alterações significativas, que atingem não apenas a estrutura de superfície, mas também a estrutura profunda da obra. Porém, num ano tão prolífero, em que, além da

²⁶ Cf. *ob. cit.* [1994], pp. 66-67.

²⁷ Cf. *ob. cit.*, p. 71.

²⁸ Cf. *ob. cit.*, p. 72

²⁹ Raul Brandão, *Húmus*, Traducción del portugués por I. Ribero-Rovira, Barcelona, Editorial Cervantes, s/d.

³⁰ Cf. *ob. cit.*, p. 140.

segunda edição de *A Farsa*, vêm a lume *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*³¹ e *As Ilhas Desconhecidas*, é natural que esta reedição passasse um pouco despercebida.

Em carta datada de «27 Abril, 1926», Pascoaes responde a Brandão:

«[...] *Ando agora a reler o Húmus. Não é brincadeira arrostar com tantas páginas de tal grandeza dramática! Sinto-me esmagado e deslumbrado!*»³²

Quatro anos depois, numa carta datada de «28 Maio 1930 Amaranthe», Pascoaes dá por finda a tradução de «*Húmus*» para francês, feita, possivelmente com alguma ajuda sua, por Suzanne Jousse³³:

«[...] *A tradução do Húmus findou. É interessante ler uma obra daquelas em duas línguas! Traduzir não é traír; é reduzir, quando a substância é redutível. O Húmus sofre a terrível prova, e fica intacto e de pé! Por estes dias irá para Paris. Creio bem que os franceses hão-de sentir a pancada, – uma pancada dada por um Português que é também um Homem.*»³⁴.

Se a publicação da tradução francesa de *Húmus* já estava ameaçada, com a morte de Raul Brandão (1930) acabou por se malograr. A leitura de outras cartas permitiu-nos concluir que Raul Brandão interveio sempre no sentido de evitar a tradução da sua primeira versão, embora actuando com diplomacia, para não inviabilizar os projectos.

Reescrita Literária

«*L'espace profond de l'œuvre est celui d'une relecture infinie, ouverte dans le temps, et dans l'avenir.*»

Jacques Neefs, *L'Œuvre illimitée*³⁵

Húmus coloca-nos, por conseguinte, perante um processo descontí-

³¹ Raul Brandão, *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício) / A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Edição de Maria João Reynaud, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Séc. XX, Obras Completas, Vol. III, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

³² Cf. *ob. cit.*, p. 141.

³³ Suzanne Jousse era amiga do poeta francês, amigo de Teixeira de Pascoaes e grande lusófilo, Philéas Lebesgue.

³⁴ *Ob. cit.*, p. 226.

³⁵ Jacques Neefs, «L'Œuvre illimitée», in *Littérature*, n.º 125, mars 2002, p. 116.

nuo de enunciação escrita muito complexo, em que cada uma das três versões se apresenta como uma variação da mesma obra – testemunho sui generis de «la mobilité de l'écrit», de que fala Mallarmé na sua utopia do Livro – que a projecta num horizonte virtual de perfeição. Mas importa desde já precisar que esta insatisfação, que é da ordem do espírito e não do estilo, só encontra o seu verdadeiro sentido dentro do pensamento dialógico de Raul Brandão. O que dele nos revela a sua obra é suficiente para, sem qualquer hesitação, o aproximarmos de Martin Buber, para quem «la pensée la plus sublime est sans substance si elle est sans allocution»³⁶. Na mundividência brandoniana, a realidade espiritual do homem funda-se na dimensão imanente da relação do eu ao tu, para só depois se alargar, num movimento progressivo de expansão, para a esfera da transcendência. A construção da subjectividade no discurso passa, pois, por uma posição enunciativa em que o «tu», em vez de ser aniquilado, devém uma segunda voz actuante, que transforma a consciência no palco de um incessante debate, que se torna extensivo a outras vozes (num insólito processo de redução reflexiva). E esse dialogismo adensa-se, de versão para versão, por uma exigência interna do Autor, que intenta comunicar a essência de um pensamento infixável dentro dos limites de uma realidade textual regulada por convenções genéricas estritas. De facto, ele só é apreensível na orquestração dissonante das vozes que se interseccionam no texto, e que parecem excedê-lo na insistência desconcertante do seu clamor.

Mas qual será a situação do escritor perante um texto publicado, quando, por motivações externas ou internas, é levado a corrigir-se? Como poderá ele ler aquilo que escreve? A situação de autor-leitor não difere essencialmente daquela que diz respeito a um sujeito de enunciação envolvido na produção de um texto literário: a situação que J.-L. Lebrave designa por «dupla locução genética»³⁷, e que, na dinâmica da enunciação escrita, leva o sujeito a desdobrar-se em instância de escrita e instância de leitura, abrindo-se-lhe a possibilidade de introduzir alterações constantes no enunciado (supressões, adjunções, substituições, deslocamentos) até ao momento da sua conclusão³⁸. Sempre que o autor intervém num texto literário posteriormente à sua publicação, reassume a condição de instância produtora de um discurso, numa situação específica de reescrita que o

³⁶ Martin Buber, *Je et Tu*, Paris, Éd. Aubier/Montaigne, 1969, p. 92.

³⁷ *Apud* Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Catherine Viollet, *Proust à la lettre – Les intermitences de l'écriture*, Tusson, Du Lérot, éd., 1990, p. 30.

³⁸ Vd. Rey-Debove, Josette, «Pour une lecture de la rature», *La Genèse du texte: les modèles linguistiques*, Louis Hay (éd.), ITEM, Édition du CNRS, 1982, pp. 104-127.

devolve àquela dimensão enunciativa onde o scriptor e o lector³⁹ revezam os seus papéis.

Sabemos que a criação literária não é dissociável de um contexto histórico-social preciso, atravessado por uma multiplicidade de discursos regulados por critérios ideológicos, estéticos, políticos, científicos, etc., que nos permitem avaliar o peso das instituições e do próprio poder na produção de modelos de pensamento endoxal; sabemos também que ser escritor significa organizar a identidade em função de uma actividade criadora, que tanto pode buscar a legitimidade dentro do campo literário em que se exerce (passando a ser uma «qualificação social»), como procurar afirmá-la marginalmente, no confronto radical que com ele estabelece.

Se a reescrita de uma obra não pode ser encarada fora dos parâmetros que definem a produção literária, temos que estar particularmente atentos à presença de um factor novo, que intervém de modo mais ou menos insidioso na reescrita de uma obra: o inevitável feedback da sua anterior publicação, que pode pressionar o autor e desencadear um processo de autocomunicação literária. Como observa Aguiar e Silva, «este fenómeno [...] verifica-se sempre que o autor, num esforço de análise crítica da sua produção, se desdobra num leitor-observador-juiz»⁴⁰. Enquanto «leitor do seu próprio texto, ele é outro em relação ao eu-instância da emissão». Com base nesta alteridade necessária da instância receptora, a autocomunicação literária assume a forma de «uma heterocomunicação intra-individual»⁴¹.

Por outro lado, é posta em causa a separação rígida entre a esfera de produção, domínio privado do escritor, e a esfera de recepção, domínio público do receptor. Embora a distinção entre esses dois universos seja necessária, podemos efectivamente avançar a hipótese de reconstituir, a partir dos vestígios de um trabalho latente, o movimento de retroacção que resulta do desdobramento do escritor em leitor de si mesmo, questionando assim o conceito de texto como uma unidade estável e bem delimitada, isto é, o texto visto como um todo fechado, coerente e acabado.

Mas há um outro aspecto decorrente do desdobramento do autor em leitor de si mesmo: aquele que nos obriga a definir uma posição metodológica relativamente à questão do autor: desacreditado pelo biografismo psicologista e banido pelo estruturalismo, ele é resgatado pela crítica genética enquanto instância de escrita, dentro de um processo de reconsti-

³⁹ Cf. A. Grésillon, «Scripteur / lecteur», *ibid.*

⁴⁰ Silva, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 4.^a edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 245-246.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*

tuição dos mecanismos de produção textual. Não por objectivo o estudo genético de Húmus, que nos reenviaria ao tempo-espaço da sua gestação, de que «autor» falaremos nós então? Uma hipótese é tentarmos descrevê-lo como um sujeito operativo, situável algures entre o autor empírico e a instância de enunciação (ou seja: o narrador ficcional), e cujas marcas podem ser detectadas nas zonas de conflito textual entre os diversos testemunhos impressos.

Ao abordar o tema da enunciação nos estudos genéticos, Brian T. Ficht faz uma história sintética das principais posições surgidas, colocando hipóteses interessantes quanto à questão da «inscrição do sujeito da escrita no manuscrito»⁴². Se é verdade que a dinâmica de reescrita é indissociável de factores de ordem externa (de natureza psico-sóciocultural), a nossa reflexão volta-se para os fenómenos de transformação interna, de carácter microstrutural e macrostrutural, que resultam de uma prolongada tensão entre a escrita e o texto no acto da sua produção. A reescrita nem sempre se esgota na procura de uma maior correcção gramatical ou na exploração das virtualidades da língua pelo apuro estilístico.

No caso de Húmus, romance poético onde a palavra é signo da infinita mobilidade do pensamento, ela implica uma verdadeira retextualização, devido às mutações profundas que se operam – e reforçam a coesão temática e rítmica do enunciado. Através de uma leitura em profundidade, podemos acompanhar as suas metamorfoses, até àquele limite em que, nas palavras de Maurice Blanchot, a Obra surge como: «communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire [...] entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre la décision qui est l'être du commencement et l'indécision qui est l'être du recommencement»⁴³.

A relação do leitor com o texto estabelece-se, pois, nessa zona tensional, que torna possível a sua comunicação com a intimidade da obra, até àquele grau de intensidade em que o percurso da leitura, ao tentar reconstituir «l'expérience hasardeuse du livre»⁴⁴, se configura como uma segunda génese.

Por várias razões, o Húmus ocupa um lugar à parte no conjunto da ficção brandoniana, sendo uma das mais interessantes esta submissão periódica do livro a uma reescrita que, transformando-o, não o altera na sua

⁴² Cf. Brian T. Ficht, «Ni vu ni connu: l'inscription du sujet de l'écriture dans le manuscrit», in *Texte*, 27/28, Revue de critique et théorie littéraire, Toronto, 2000, pp. 129-153.

⁴³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1973, p. 265.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 268.

essência. Há uma tensão dialéctica entre um princípio que se mantém estável e uma compulsão para a mudança que parece corresponder a uma inquietação fundamental, relacionada com a experiência íntima da criação ou a problemática da escrita. Se reescrever é reformular, sempre que tal gesto seja mais do que uma recodificação pontual, no caso de *Húmus* tratar-se-ia de formular o informulável, de dizer o indizível, de inscrever o não-dito – o interdito –, que se organiza progressivamente, de versão para versão, como uma orquestração do silêncio.

A existência de três edições originais desta obra abre a possibilidade de outro tipo de abordagem, a qual, partindo do seu confronto, procure demonstrar a razão profunda de um trajecto que aparentemente se confunde com a busca daquele opus perfectum a que corresponderia a última versão. Supomos, contudo, que a ideia de perfeição se confunde, no pensamento deste escritor, com a busca de autenticidade. A obra brandoniana aspira a ser o espelho da mobilidade espiritual que é indissociável de um sistema de pensamento que recusa a identificação hegeliana da verdade com a totalidade, para apenas reivindicar uma verdade fragmentária, regida pelo princípio do inacabamento.

Em *Húmus* (um diário lacunar que se reporta a uma temporalidade puramente simbólica), a escrita faz-se e refaz-se no compulsivo work in progress de um texto sempre futuro. Tudo se passa como se ela buscasse, na espiral do pensamento que a mobiliza, o livro onde a palavra e o tempo mutuamente se abolissem – «le livre à venir», na bela expressão de Blanchot.

Estas últimas considerações, que têm em parte a ver com os próprios fundamentos da crítica genética, não perdem pertinência face ao processo de reescrita, sobretudo quando ele nos convoca não apenas para a dimensão fenomenológica da escrita (ou da textualização), mas para a ontologia da criação literária.

VARIAÇÕES SOBRE O SONETO TARDO-QUINHENTISTA

Barbara Spaggiari

Foi através do petrarquismo que, na primeira metade do séc. XVI, o soneto se espalhou na Europa inteira, tendo assim um êxito incomparável com o das demais formas métricas.

Num meio cultural que se baseava no princípio da ‘imitação’, o modelo petrarquiano tornou-se a pedra-de-toque para qualquer poeta de Quinhentos.¹ Por volta de 1530, então, o soneto, embora com modalidades diferentes de um país para outro, surgiu na França², na Inglaterra³, e na Península Ibérica.⁴

¹ É preciso, evidentemente, distinguir entre soneto petrarquiano e soneto petrarquista, por aí entendendo qualquer imitação do modelo de Petrarca, feita sobretudo durante o século XVI. Entre os quinhentistas, os melhores compositores de sonetos foram considerados, pelos contemporâneos, Bembo, Della Casa e Michelangelo, na Itália; Garcilaso, em Espanha; Camões, em Portugal.

² Os primeiros sonetos da literatura francesa são, regularmente, em «décasyllabes», com esquema ABBA ABBA («rimes embrassées») nas quadras. Nos tercetos é Marot quem introduz um novo esquema não petrarquiano (CCD EED), que dele tirará o nome de «type marotique», ou então «arrangement lyonnais». A partir da segunda metade de Quinhentos, na França como na Inglaterra, a reflexão teórica sobre o soneto levará a inovações de importância primordial. Na França, Joachim Du Bellay (1522-1560) e Pierre de Ronsard (1524-1585) introduziram o verso alexandrino em lugar do «décasyllabe», bem como a alternância obrigatória das rimas.

³ Na lírica inglesa, desenvolveram-se dois tipos diferentes de soneto, o petrarquista («Petrarchan sonnet») e o elisabetano («Elizabethan sonnet»), ambos em decassílabos («iambic pentameter», na terminologia anglo-saxónica). O primeiro reproduz os moldes do soneto de Petrarca, enquanto o segundo, introduzido por Shakespeare, consta de três quadras com rimas AB AB CD CD EF EF, mais um dístico final com rima emparelhada GG (mantendo-se, no total, os 14 versos decassilábicos do soneto tradicional).

⁴ Apesar de muitos críticos espanhóis reclamarem a pretendida prioridade de Juan Boscán e Garcilaso de la Vega, não existe qualquer prova que coloque Sá de Miranda na dependência estrita dos êxitos formais destes dois poetas. Bem pelo contrário, a cronologia relativa não deixa dúvida no que diz respeito ao desenvolvimento ‘em paralelo’ dos experimentos de Miranda e de Boscán (Sena 1969: 28), que tentam

Em Portugal, no curso de cinquenta anos (ca.1530 – ca.1580), o soneto percorreu toda a sua parábola, desde as primeiras tentativas de adaptação da nova forma, por Sá de Miranda, até às variações mais requintadas e artificiosas do maneirismo, entre as quais se coloca o soneto plurilingue, que será o objecto da presente exposição.⁵

É preciso, antes de mais tudo, esclarecer o termo de ‘plurilinguismo’, relativamente ao soneto. Existe, de facto, uma tipologia bastante complexa, que abarca modalidades e finalidades bem diferentes.

1. A primeira modalidade consiste na inserção de um verso só, normalmente, no final do soneto. O verso em questão pertence não apenas a outro autor, mas também a outra língua, quer latina, quer vernácula. No caso do latim, o verso é tirado da Sagrada Escritura, enquanto o verso em língua vernácula é, necessariamente, citação directa de um autor considerado como modelo, ou referência. Veja-se, de Camões, o son. «O Cisne, quando sente ser chegada»,⁶ que conclui com a citação de um verso atribuído a Boscán:

O cisne, quando sente ser chegada
 a hora que põe termo a sua vida,
 musica, com voz alta e mui sentida,
 lamentos [pola] praia inabitada.
 Deseja ter a vida p[ro]longada,
 chorando do viver a despedida;
 e, com grande saudade da partida,
 celebra o fim de tão triste jornada.

reproduzir, cada um por seu lado, na própria língua vernácula, tanto o hendecassílabo à moda italiana, como o soneto, junto com outros géneros da nova poesia. Se Boscán encontrou Navagero na corte de Carlos V, Sá de Miranda demorou na própria Cúria romana, ao serviço do Embaixador de Portugal junto da Santa Sé, pelo menos, de 1523 a 1525; mas ele estava, já antes, ao serviço de D. Miguel da Silva, embaixador de D. Manuel (e, logo, de D. João III), junto do Papa. Desta feita, o seu conhecimento da cultura italiana é, por assim dizer, de primeira mão; só Garcilaso terá uma aventura comparável: mas, quando Garcilaso sai de Espanha para viajar a Itália, pela primeira vez, em 1529, Sá de Miranda já tem regressado a Portugal há uns três anos. Cf. *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*, vols. XI-XIII.

⁵ Para darmos conta da versatilidade do soneto, e das variações em relação às suas normas, remetemos para o abade Angelo Mazzoleni, que publicou, no séc. XVIII, uma recolha de rimas, na qual andam catalogados e ilustrados bem 33 tipos de sonetos, todos diferentes do molde tradicional. Cf. Angelo Mazzoleni, *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni*, 2ª ed., Venezia: Remondini, 1761.

⁶ É o son. XXX na edição de Leodegário A. de Azevedo Filho, vol. 2, t.I, p. 483.

Assi eu, Senhora minha, quando via
 o triste fim que davam meus amores,
 estando posto já no extremo fio,
 com mais suave canto e harmonia,
 d[e]scantei, polos vossos d[e]sfavores,
la vuestra falsa fé, y el amor mío.

O caso do soneto camoniano, que encaixa um verso espanhol (na ocorrência Boscán, mas o autor mais referenciado é Garcilaso) fica contudo bastante raro. A maioria das citações deriva, com efeito, do *Canzoniere* de Petrarca. Por exemplo, há um verso de RVF 105,17 (a chamada ‘frottola’ «Mai non vo più cantar com’io soleva», v.17 *intendami chi può, ch’i’ m’intend’io*), que aparece citado várias vezes em poemas quer espanhóis, quer portugueses: no son. 13 de Gutierre de Cetina «Al pie de un monte que divide a España», como verso final; em duas epístolas em ‘terza rima’ de Diogo Bernardes, publicadas n’*O Lima* (Carta XXIV e XXX, ed. Braga); e, sobretudo, numa elegia de Pêro de Andrade Caminha, formada de 12 oitavas de decassílabos, que terminam, cada uma, com esse mesmo verso de Petrarca (n.º XVIII, ed. Anastácio, vol. II, pp. 646-651).

Este primeiro tipo de soneto, por um lado, remonta à ‘canção com citações’, cujo arquétipo é o próprio Petrarca (RVF 70 *Lasso me*), e, por outro lado, insere-se na tradição peninsular da glosa, em que, como é sabido, cada estrofe termina por um verso do texto glosado (chamado *mote* ou *letra*).

2. A segunda modalidade envolve a alternância de línguas diferentes dentro do soneto, mudando a língua quer de uma estrofe para a outra (menos frequente), quer de um verso para outro. Neste último caso, cabe ulteriormente distinguir entre soneto bilíngue, e soneto plurilíngue.

2.a. O bilinguismo, na sua forma básica, envolve o latim, que alterna com a língua vernácula (port./lat., cast./lat., ou cat./lat., na península ibérica). Neste caso, o poeta busca, antes do mais, a proximidade da própria língua natural respeito [RA1] ao latim clássico. Para melhor entendermos essa atitude, cabe lembrar que, na opinião dos eruditos renascentistas, as línguas vernáculas representavam uma corrupção do latim clássico, uma espécie de decadência com respeito à pureza original. Actuação extrema desta tendência são os muitos sonetos, em que os autores se esforçavam em demonstrar a equivalência de certos vocábulos, iguais em latim e na língua vernácula, construindo poemas com palavras, ao mesmo tempo, latinas e vernáculas, que faziam sentido numa e noutra língua.⁷

⁷ Veja-se, p. ex., o teórico espanhol Juan de Valdés, no seu *Diálogo de la Lengua*

O bilinguismo ibérico, na sua forma mais corrente, coincide, porém, com a alternância entre duas línguas vernáculas, a saber, o português e o castelhano, na parte ocidental, o castelhano e o catalão, na parte oriental. Esse bilinguismo é apenas o reflexo, na escrita, de uma situação de bilinguismo objectivo, em virtude do qual, no séc. XVI, as línguas ibéricas podiam ser empregadas, indiferentemente, por todos os actores culturais da época, de maneira independente da sua naturalidade.⁸

A única língua ‘estrangeira’, que tem o privilégio de alternar com a vernácula no soneto bilingue, é, obviamente, o italiano, em virtude do grande prestígio, de que gozava na época, e dos modelos, trecentistas e quinhentistas, que continuavam a impor-se sobretudo no âmbito da lírica. Veja-se um exemplo tirado das obras de André Falcão de Resende:⁹

(ca. 1535-1536): «Tengo por averiguado, que si los vocablos que la lengua Castellana tiene tomados de la Latina, los escribiesse, y pronunciase enteramente, apenas avria Latino que no entendiese qualquier libro escrito en Castellano; y apenas avria Castellano que no entendiese lo mas de qualquier libro Latino; pero la corrupción de los vocablos ha sido tanta, y tan grande, que solo por esto hay algunos que contra toda razón porfian, que la Lengua Toscana tiene mas de la Latina, que la Castellana» [*da ritrovare la cit.*]. Ainda mais explícita a opinião de Luis Alfonso de Carvalho, *Cisne de Apolo*, Diálogo II, §17: *De las composturas de dos lenguas y de las ensaladas* (ed. cit., pp. 228-229).

⁸ São inúmeros os exemplos de bilinguismo literário no Quinhentos, até ao ponto que estranhava a atitude contrária, tal a de António Ferreira, que sempre recusou escrever numa língua que não fosse a portuguesa. Cf. Pilar Vázquez Cuesta, «O bilinguismo castelhano-português na época de Camões», pp. 807-827; e Paul Teyssier, *A língua de Gil Vicente*, p. 351, o qual define o Quinhentos como «uma época em que a cultura portuguesa e a cultura espanhola se encontravam tão intimamente ligadas em Portugal que a maior parte dos escritores deste país dominava com igual facilidade as duas línguas. Sabe-se que esta situação durou pouco mais de duzentos anos, de meados do séc. XV até ao período imediatamente subsequente à restauração, em 1640, embora tenha terminado apenas no final do séc. XVII, com o desaparecimento da última geração educada antes de 1640. Durante este longo período de tempo o castelhano foi a segunda língua de cultura de todos os portugueses letrados».

⁹ O poeta André Falcão de Resende (1527-1599), natural de Évora, pertenceu à família dos Resende, a qual se ilustrou com Garcia de Resende, compilador do *Cancioneiro Geral* de 1516, e André de Resende, humanista e célebre antiquário. Cf. *Obras de André Falcão de Resende*. Ed. crítica de Barbara Spaggiari, Lisboa: Colibri (no prelo). Todas as citações provêm desta edição em dois tomos, a sair na colecção «Obras Clássicas da Literatura Portuguesa». O soneto, acima citado, aparece na edição com o n.º 33.

SONETO A DIOGO DE VASCONCELOS¹⁰

Ho injusto poder do mau costume,
ch' i spriti torse del vero camino,
 chega a tanto, que tem por baxo e indigno
chi vuol far de Helicon nascer fiume.
 E] se algum ha, que asim cantar persume
a l'ombra d'un abete, un faggio, un pino,
 inabil he, que a vida de contino
al vil guadagno intensa non consume.
 Podesse contrastar tam feo abuso,
Iacobo mio, con l'or d'India e Ethiopia;
 quem o não tem, choro; a quem o tem, accuso.
E a dir il vero, hoggi è tanta l'inopia,
 que não se acha hum Meçenas fora d'uso,
ch'al pover poeta aiuti con man propia.

Os versos italianos, neste caso, são todos tirados do *Canzoniere* de Petrarca, como demonstra a comparação a seguir:

- v.2 = RVF 10,3 *ch' ancor non torse dal vero camino*
- v.4 = RVF 7,8 *Chi vuol far d'Helicon nascer fiume*
- v.6 = RVF 10,6 *ma'n lor vece un abete, un faggio, un pino*
- v.8 = RVF 7,11 *dice la turba al vil guadagno intesa*
- v.10,12,14 = palavras em rima de RVF 24,9 *Ethiopia: propia: inopia*

2.b. O plurilingue é um soneto em que alternam três, quatro, seis, ou até, sete línguas, sem prejuízo do sentido, nem das rimas, que continuam a respeitar o esquema tradicional.

Esta variante do soneto plurilingue, então, não é, por si, comparável com o soneto em duas línguas, como, aliás, demonstram os tratados de poética contemporâneos.

¹⁰ O destinatário, Diogo Mendes de Vasconcelos (1523-1599), foi «sacerdote, jurisconsulto, biógrafo, latinista e poeta neolatino. Frequentou o Colégio de Bordéus e as Universidades de Toulouse, Orléans, Paris. Em 1543 doutorou-se em Direito na Universidade de Coimbra. Como fidalgo da Casa de D. João III, foi seu embaixador no Concílio de Trento. Por nomeação do Cardeal D. Henrique, foi ainda inquisidor e cônego da Sé de Évora. Encarregado da conclusão e impressão da obra de André de Resende, esta saiu em 1593, sob o título *Libri quatuor de Antiquitatibus Lusitanoae*. Organizou uma coleção de epigrammas. Obras principais: *Vida de D. Gonçalo Pinheiro*, 1591 (em latim); *Vida de André de Resende*, 1593 (em latim); *Vida de Miguel de Cabedo* 1597 (em latim), *Discursos da Agricultura; Oração do Padre Nosso e Ave-Maria em Verso Latino e Português*» (DCAP, s.v.).

A primeira teoria de versificação em língua portuguesa remonta, como é sabido, a Filipe Nunes, ou melhor, Frei Filipe das Chagas, freire domínico do séc. XVI, professor no Convento de São Domingos em Lisboa. A sua *Arte Poética*, publicada em 1615, cerca de um século após a introdução do soneto em Portugal por Sá de Miranda, por um lado, confirma a primazia do soneto em relação com as demais formas métricas,¹¹ e, por outro lado, não deixa de enumerar as variações com respeito ao molde tradicional, em que os poetas podem exercitar o seu engenho. As formas não-clássicas, a saber, as formas do soneto, que se afastam do modelo quer petrarquiano, quer petrarquista, podem ser agrupadas, segundo Filipe Nunes, em base ao artifício retórico, de que se valem, de vez em quando, os poetas. Eis aqui as principais alternativas disponíveis, na sua listagem:

a) alteram a estrutura do soneto, aumentando o esquema básico ('amplificatio'), os tipos do *soneto com cola*¹², e do *soneto dobrado*¹³, enquanto o *soneto contínuo* emprega apenas duas rimas, em lugar de quatro, ou cinco¹⁴;

¹¹ Declarações sobre a excelência do soneto encontram-se, já a partir de 1580, ano da morte de Camões, na *Arte poetica* do português Sánchez de Lima («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 I, 34), e nas *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* por Fernando de Herrera («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 lumbre de figuras i esornaciones poéticas, la cultura i propiedad, la dulçura y jocundidad, l'aspereza i vehemencia, la festividad y agudeça, la munificencia i espíritu, la comiseracion i afectos i la eficacia i representacion de todas» (Herrera 1580: 67-68). Cumpre lembrar, também, as palavras do prólogo aos leitores da primeira edição das *Rimas* camonianas, atribuído a Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que justifica a prioridade por ele concedida à secção dos sonetos por ser esta a «composição de mais merecimento, por causa das difficuldades della, assi em não admittir nenhũa palavra ociosa nem de pouca eficacia, como em aver de cerrar toda a materia delle dentro no limite de quatorze versos, fechando o ultimo tercetto de maneira, que não fique ao entendimento desejo de passar avante, cousa em que muitos poetas, que andão nas asas da fama, teverão pouca felicidade» (*Rhythmas*, pp. [8r]-[8v]).

¹² «A cola ou estrambote, que forma apêndice aos 14 versos do soneto, é uma espécie de desfecho constituído em geral por três versos, decassílabo o primeiro e quebrados os outros dois» (DL, s.v. soneto).

¹³ «compreende 20 versos: aos 14 primitivos aglutinam-se simetricamente 6 decassílabos quebrados subordinados às rimas dos inteiros» (*ibidem*).

¹⁴ «era aquele em que os outros tercetos seguiam a rima das quadras (ABBA-ABBA-BAB-ABA)» (*ibidem*).

b) multiplicam os recursos fónicos, e eufónicos, através da iteração de certos elementos ('repetitio'), os tipos do *soneto em eco*¹⁵, e do *soneto com repetição*¹⁶;

c) actuam no plano mais propriamente linguístico os tipos do *soneto retrógrado*¹⁷ e do *soneto em duas línguas*.

O soneto bilingue, aliás, já figurava no tratado de poética de Rengifo, cuja primeira edição remonta a 1592: «*Del Soneto en dos lenguas. Cap. LI. Puedense tambien hazer Sonetos en dos lenguas, ó componiendo parte de los versos en una, y parte en otra, ó (lo que es dificultoso), componiendolos de tales diccionas, que juntamente pertenezcan a ambas lenguas*» (Rengifo 1592: 56-57).¹⁸

Com efeito, a primeira alusão ao soneto plurilingue só aparece no *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvalho, publicado em 1602. É um tratado de poética castelhano, em forma de diálogo, em que, à pergunta, se seria possível compor um soneto não apenas em dois, mas «en tre y quatro lenguas», o autor responde remetendo para o par de sonetos, que encabeçam um volume parecido em 1591. Trata-se, nada menos, que da tradução integral para castelhano dos sonetos e canções de Petrarca, feita por Henrique Garcês¹⁹:

¹⁵ Em cada verso, repete-se a parte final como se fosse, precisamente, um eco; o artifício, por si muito antigo, era exemplificado, nesta época, por um soneto em morte de uma mulher, cujo autor e cujo destinatário ficam até hoje controversos: *Mucho a la majestad sagrada agrada* (v. n.º 35 das *Obras de André Falcão de Resende*, cit., e relativa nota).

¹⁶ «utiliza um artifício já conhecido dos trovadores: cada verso começa pela última palavra do verso precedente» (DL, s.v. soneto).

¹⁷ «tanto pode ler-se da esquerda para a direita, como da direita para a esquerda; com maior ou menor esforço de simpatia, faz sempre sentido, tem os versos sempre certos e rima sempre» (*ibidem*).

¹⁸ Do soneto em três, ou mais, línguas fala apenas Joseph Vicens, em 1703, numa reimpressão, muito aumentada, da poética de Rengifo (v. *CAP. LXXXI, Del soneto en tres lenguas*). Autor do soneto, que aí figura como exemplo, é um contemporâneo do autor, fr. Jaime de Portell y Font, membro da Academia Thomística de Barcelona; o poema é composto em língua catalã, castelhana e latina, e começa com o verso «Sol de Aquino, de Sphera peregrina». Desta reimpressão tardia é que alguns críticos tiraram a errada informação de que foi, primeiro, Rengifo, quem introduziu o soneto plurilingue nos tratados de poética quinhentistas.

¹⁹ Sobre a importância desta tradução, v. Marnoto 2003: 837-838.

Trilingue del mismo Presentado.

Henrice gloria gentis Lusitanæ
 à cui le muse cosi amato hanno,
 que puedes compararte al Mantuano
 ille Latine loquens & tu Hispanæ:
 Per te habbiam le cithare Thoscane
 en elegante verso Castellano;
 leguntur namque iam sermone Hispano
 di Laura le bellezze supra humane.
 Las almas, que Pythagoras dezia
 in corpora vicissim transmigrantes,
 in qualche modo già ben crederemo,
 Viendo en ti de Petrarcha l'harmonia
 acumen & leporem commorantes
 & tutto quel di buon ch'in lui vedemo.

Respuesta quadrilingue.

Ninhum mortal já canse nem se engane
 en procurar el Pindo tan lexano,
 poi ch'in voi sacro Mont'albo soprano
 tripudiant Latiaë & Thuscæ & musæ Hispanæ.
 Nem digão que per longo ou breve dane
 al hendecasyllabico Romano,
 mercè de i vostri versi ch'egli fanno
 loquamur ut hîc etiam Lusitane.
 E pois lhes não falesce melodia,
 y son enel dezir tan elegantes,
 Montalbico poema il chiamaremo.
 Et te sequemur hac eadem via,
 y aun puede ser serân mejor sonantes
 che sono i Asclepiadei ch'hor noi godemo.²⁰

Segundo o hábito da época, o volume abre com poemas em louvor do autor, o qual responde, por sua vez, agradecendo com expressões de modéstia. As palavras de Miguel de Montalvo indicam, claramente, o

²⁰ Henrique Garcês, português natural de Lima, traduziu, com efeito, sonetos e canções de Petrarca do italiano para o castelhano, dedicando a obra a Filipe II. Na secção inicial do volume, intitulada «Sonetos de varios auctores», Frei Miguel de Montalvo, domínico, dirigiu ao tradutor um soneto em três línguas (lat. it. cast.), ao qual Henrique Garcês respondeu com um soneto em quatro línguas (port. cast. it. e lat.), que vêm acima citados.

motivo da escolha plurilingue: «Ó Henrique, glória do povo lusitano, que as Musas tanto amaram, que podes comparar-te a Virgílio, falando ele latim e tu castelhano. Graças a ti, temos agora as cítaras toscanas em elegante verso castelhano, pois as belezas sobre-humanas de Laura podem ser lidas em língua espanhola. As almas, que Pitágoras dizia transmigrantes de um corpo para outro, já nelas acreditamos, vendo juntos em ti a harmonia de Petrarca, o seu acume, o seu espírito, e tudo o que de bom nele vimos».

O tradutor de Petrarca, que era um português, como já foi dito, utiliza a sua língua materna para começar o soneto em resposta (v., também, o v.8 *loquamur ut hinc etiam Lusitane*), no qual se refere ao correspondente Montalvo com a tradução do seu nome para italiano (*Montalvo* = *Mont'albo*, e veja-se *Montálbico* no v.11). Não faltam, no sistema das rimas, algumas incorrecções linguísticas, que não deixam de estranhar numa pessoa, que devia, em princípio, dominar o italiano, pelo menos na sua variante literária; de facto, o par *Romano: fanno* é apenas uma consonância, e não uma rima, enquanto a forma verbal *godemo* por *godiamo* representa um latinismo dificilmente aceitável, a não ser que se trate de um dialectismo setentrional, de área véneta, como sugere, aliás, *chiamarremo* por *chiameremo* no verso correspondente em rima. Cabe, finalmente, ressaltar a alusão, contida no v.6, ao *hendecasyllabico Romano*, que vem confirmar a singularidade do verso hendecassílabo, de origem italiana, em relação com a métrica peninsular, e a sua pretendida correspondência com o asclepiadeu menor dos autores clássicos.²¹

Os tratados de poética ibéricos do séc. XVI, como acabamos de ver, não mostram muito interesse pelo soneto plurilingue, embora dois dos maiores poetas espanhóis do Siglo de Oro, a saber, Lope de Vega e Luis de Góngora, sejam ambos autores de um soneto quadrilingue, composto, respectivamente, em 1585²² e em 1600.²³

O exemplo em absoluto mais antigo, e mais complexo, até hoje conhecido, remonta, porém, à metade de Quinhentos: trata-se do soneto em sete línguas, composto por Joan Timoneda, e por ele publicado no *Sarao de amor*, em 1561:²⁴

²¹ Cf. Navarro Tomás 1986: 204.

²² Cf. son. 195 AL CASAMIENTO DEL DUQUE DE SABOYA Y DOÑA CATALINA DE AUSTRIA, INFANTA DE ESPAÑA. *En cuatro lenguas*: Sit, o sante Himen<e>ae, haec dies clara (ed. Carreño, p. 368, e «Nota al testo: Carlos Manuel I de Saboya sucede a su padre en 1580 y se casa con Catalina, hija de Felipe II. Las bodas se celebraron en Zaragoza, el 10 de marzo de 1585»).

²³ Cf. «Las tablas del bajel despedazadas», in *Sonetos Completos*, t. I, n.º LXXXIII. O texto reproduz a lição do ms. Chacón, datado de 1628.

²⁴ Reimpresso, com «una transcripció regularitzada», por Joan Fuster, 1973, Appendix,

SONETO EN SIETE LENGUAGES

Amator sum infelix omicida
de me, per qui de' amarte sempre may,
sens esperar de mos torments espay,
merced y amor en años mil de vida.

Ollay, ollay vos niña ben querida
mon gay pensier que ma trasit en fay
espavordit e viure ab dols e glay
dulcis pro te plecara sempre lida.

Guarda pur ben que morte e sepultura
han de dar fi a vida tan penada,
que de cruel no seas blasonada,

pus Deus non fiz crudeza fermosura
no m'oblies ma dama sens per nada,
puix sola sots lo be de ma ventura.

No texto do soneto, apenas o catalão e o castelhano são irreprensíveis, do ponto de vista quer gráfico quer gramatical; no que diz respeito às cinco línguas restantes, é preciso emendar algumas formas, nem com isso acabando por obter versos perfeitos. Eis aqui a transcrição do soneto com as emendas necessárias (e, contudo, insuficientes):

- LAT. Amator sum infelix homicida
ITAL. di me, perché de' (= devo) amarti per sempre,
CAT. sens esperar de mos torments espai,
CAST. merced y amor en años mil de vida.
PORT. Olhay, olhay, vós minha bem querida
PROV. mon gay pensier, que m'a trasit e;n fay
CAT. espavordit, e viure ab dolç esglai,
LAT. dulcis pro te preclara sempre fida.

p. 126; e, numa edição mais recente e fiel, embora totalmente desprovida de notas e comentários, por Carlos Clavería, no *Cancionero llamado "Sarao de amor" compuesto por Juan Timoneda*, n.º CLVI, p. 116 (donde se cita). Clavería confirma a raridade excepcional do volume, de que, hoje em dia, se conhece apenas o exemplar da Biblioteca Nacional de Madrid, incompleto e compósito. Joan Fuster, por sua conta, já tinha aclarado a autoria do texto: «Els sonets són certament de Timoneda: van 'firmats' amb el gravat d'un retrat seu i amb la inscripció 'Ioanes Timoneda Valentinus' (les lletres invertides, com la imatge)».

ITAL. Guarda pur ben che morte e sepoltura
 CAT. han de dar fi a vida tan penada,
 CAST. que de cruel no seas blasonada,

PORT. pois Deus não fez crudeza em fermosura,
 FRANC. no m'obliés, madama, sens per nada,
 CAT. puis sola sóts lo bé de ma ventura.

Tradução

Enquanto amante, eu sou o infeliz homicida
 de mim próprio, pois devo amar-te para sempre,
 sem esperar remissão dos meus tormentos,
 mercê e amor, em mil anos de vida.

Olhai, olhai, vós, minha bem querida,
 o pensamento ledó, que me traiu e me torna
 apavorado, e faz que eu viva em dulce espanto,
 dulce por ser tu nobre e sempre fida.

Presta atenção – pois morte e sepultura
 hão-de pôr fim a vida tão penada –
 que não sejas por cruel julgada,

porque Deus não criou crueza em fermosura;
 não me olvides, minha senhora, que nasceu sem par,
 pois vós só sois o bem de minha ventura.

Para comentarmos brevemente os elementos mais interessantes do soneto, primeiro, cabe chamar a atenção para o segundo verso, em italiano, onde, além de *per qui = perché*, é indispensável interpretar *de* como *de'*, forma apocopada de *devo*. No v.5, *niña* è um castelhanismo que não encontra correspondente em português; a lição correcta será, portanto, *minha*, referido à *amada*. No v.6, o texto em provençal necessita apenas de sinais diacríticos, sendo *ma = m'a* e, sobretudo, *en = e-n* com pronome enclítico.

No v.7, em catalã, sumiu uma letra entre *e* e *glay*, tendo assim que reconstituir *esglay* 'pavor' (v. *espavordit* no começo do mesmo verso); a palavra *glay*, aliás, em catalã significa 'espada' (do lat. GLADIUM), o que não condiz com o contexto.

No v.8, em princípio composto em latim, a palavra em rima não existe no léxico da latinidade, quer clássica quer medieval. A lição original deveria ser *fida*, no sentido 'a quem me confio, em que acredito'.

No v.10, o sintagma catalão *dar fi* vale ‘pôr fim, acabar’ (*fi* < lat. FI-NEM).

No v.12, composto em português, cabe emendar *fiz* para *fez*, e recuperar a prep. *en/em*, em crase com a vogal final de *crudeza* (*crudeza^em fermosura*).

O v.13 é o que apresenta as maiores dificuldades: o autor pretende escrever em francês; ora, o francês, precisamente, era, entre as línguas neo-latinas, a mais desconhecida da época, e isso não apenas em Portugal.²⁵

No soneto de Falcão, de que falaremos mais adiante, o autor viu-se igualmente obrigado a mudar as desinências próprias do idioma gallo-românico, para adaptá-las ao fonetismo tónico das outras.²⁶ Aqui também, a rima paroxítona *-ada* é inadmissível em francês, o que provoca a inserção de **nada* em lugar de *née* ‘nascida’, para indicar, conforme um modelo trovadoresco bem experimentado, que a mulher amada é ‘sem par’, quer dizer, única ao mundo, sem comparação possível com as demais. A parte inicial do verso é, pelo contrário, correcta, a prescindir da grafia ‘meridional’ (*ma dama* em lugar de *ma dame*, *sens* em lugar de *sans*).²⁷

Este primeiro espécime ibérico de soneto plurilingue distingue-se dos demais não apenas por ser o que apresenta o maior número de «lenguajes» alternados (sete em catorze versos), mas também pelo assunto amoroso, que o insere na pura tradição do soneto petrarquiano e petrarquista. Outro aspecto saliente diz respeito ao emprego do provençal, ou antigo ocitânico, ao lado dos outros idiomas, a saber, latim, italiano, castelhano, catalão e português. Joan Timoneda, o autor do soneto, foi um livreiro-editor de Valência, dos mais activos na segunda metade do séc. XVI. A ele se deve uma série copiosa de cancioneiros, ou seja, recolhidas antológicas de textos poéticos, que andou publicando na sua ofici-

²⁵ Mesmo no âmbito da comédia quinhentista, onde o plurilinguismo se torna moda a partir do primeiro quarto do séc. XVI, o francês tem um papel minoritário, em relação com as demais línguas neolatinas. E o próprio Lope de Vega, quem, aliás, utiliza nove diferentes idiomas em suas obras, confessa de ter um conhecimento superficial do francês. Sobre a questão, v. a monografia de Elvezio Canonica, *El políglotismo en el teatro de Lope de Vega*, 1991, e a respectiva bibliografia.

²⁶ Veja-se o caso de *veneriqua*, no soneto de Falcão de Resende, referido mais abaixo, e a correspondente nota 45.

²⁷ O verbo *no m'obliés* corresponde a *ne m'oubliez* em francês moderno; o fr. *o(u)blier*, aliás, é a única forma neolatina, em que o *-d-* intervocálico desaparece: cf. port. e cast. *olvidar*, cat. e aprov. *oblidar* (do lat.vulg. *OBLITARE). O ital. emprega, no mesmo sentido, *dimenticare*.

na, com êxito extraordinário, tendo em linha de conta o número de reimpressões.²⁸ Ele próprio compositor de versos, participou na polémica que, durante o Quinhentos, opunha Barcelona a Valência enquanto pólos de referência da cultura catalã da época.²⁹

O provençal, ou melhor, a língua dos trovadores, foi, como é sabido, a única língua utilizada na poesia lírica catalã, até Ausias March: isso justifica, por si, a sua aparição no soneto de Timoneda.

Outras abonações posteriores demonstram a persistência do plurilinguismo entre os artifícios engenhosos, privilegiados pelas academias catalãs ainda nos fins do séc. XVI. De facto, o chamado *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, publicado por Francisco Martí Grajales, inclui também um soneto ao Santíssimo Sacramento, em três línguas, de Jerónimo Virués, galardoado numa sessão de 1592, e um «Epitalamió en cuatro lenguas al casamiento de Madona Francisquina», de Gaspar de Aguilar.

Na literatura portuguesa, o único autor de sonetos plurilingues, até hoje conhecido, é, como veremos, Fernão Álvares do Oriente, logo nos começos do século XVII. Mas, antes dele, André Falcão de Resende compôs, em diferentes ocasiões, dois sonetos em quatro línguas, um dedicado ao Cardeal-Arquiduque Alberto (entre 1583 e 1593)³⁰, outro à cidade de Madrid (por volta de 1587). Vejamos em detalhe:

SONETO AO PRINÇEPE ALBERTO,
EM QUATRO LINGOAS³¹

Clarissima, real, firme coluna
del nostro inferno Regno Lusitano,

²⁸ Basta pensar ao *Cancionero llamado Flor d' enamorats*, cuja 'princeps' de 1562 (Barcelona: Claudi Bornat) foi reimpressa, de certeza, em 1601, 1608, 1612, 1645, 1647 e 1681, sendo hoje desaparecidas mais duas edições de 1573 e 1624, respectivamente.

²⁹ Não se deve esquecer, que na própria Valência saiu a lume o *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), e que aí surgiu a «Acadèmia dels Nocturns», que operou de 1591 a 1594, produzindo, entre outros, textos plurilingues (v. infra).

³⁰ O soneto foi composto, verosimilmente, no decénio em que Alberto era vice-rei de Portugal. O cardeal-arquiduque Alberto de Áustria ficou em Lisboa, como representante del-rei, quando Filipe II, de que era sobrinho, abandonou definitivamente a capital lusa, em Fevereiro de 1583. Alberto deixou o governo de Portugal em Junho de 1593, obtendo a dispensa papal para poder casar com a sua prima co-irmã, Isabel-Clara-Eugénia, filha de Filipe II, com a qual exerceu a soberania dos Países-Baixos.

³¹ Na ordem: português, italiano, castelhano e latim. É o n.º 94 da nossa edição.

puesta de Hercules pio por la mano,
 inter minores quasi stellas luna:
 Possa mais teu bom ser, que a má fortuna
 del popol languidetto e per te sano,
 pues la luz del sol justo, soberano
 splendesçit in te luçe opportuna.
 Aquelle universal medico sara
 la lepra al pover, quando solo l'odi,
 si vis Domine potes me mundare.
 A lingoa e alma contrita a Deos he clara;
 per suoi servi e ministri e per tai modi
 responso afflicto sit, volo mundare.

Este soneto quadrilíngue não apresenta particularidades linguísticas de relevo, pois se limita a um vocabulário essencial, de tipo laudatório, na primeira parte, empregando, na segunda, um léxico nitidamente religioso. As duas metáforas iniciais, de gosto bem maneirista, *coluna* e *quasi luna inter minores stellas*³² acompanham a imagem banal da enfermidade, referida ao povo lusitano, o qual, graças ao novo rei, poderá enfim recobrar a saúde. Da mesma feita, cada homem pode ser sarado pelo médico universal, que é Deus, se apenas ele tem a vontade de purificar-se dos seus pecados.³³ Do ponto de vista estilístico, o maneirismo do texto ressalta no uso da tríplice adjetivação (*claríssima, real, firme*) e dos pares opositivos (*firme* vs. *inferno, bom* vs. *má, languidetto* vs. *sano*).

SONETO À VILA DE MADRID, EM QUATRO LINGOAS³⁴

Filia Babilonis, misera, iniqua,
 che d'alta madre pã degenera,
 amas la falsa, y aborresçes la vera:
 ta volonté tousiours est veneriqua.
 Quæ solum carnis languidæ es amica
 non será per te sempre primavera;
 que esperas más? pues Dios tanto te espera
 a ton laid corps et ta ame non pudica.
 Turpitudini immersa, luxui, çeno,

³² Veja-se, também, nos vv.7-8, o motivo paralelo da luz do sol, que resplandece no príncipe, *luce opportuna*.

³³ É o tema da remissão dos pecados, que se encontra várias vezes nas obras de Falcão de Resende, nomeadamente, no canto terceiro da *Microcosmographia*, junto com outro elemento dogmático, o do livre arbítrio, a que ele constantemente se refere.

³⁴ Na ordem: latim, italiano, castelhano, francês. É o n.º 98 da nossa edição.

esçi del fango, çieca, neghitosa,
 levanta el alma al prado solo ameno.
 Çircundata aqua et igne desidiosa,
 teme giá nel tuo foco ó carne e feno
 la mano de Dios justa em toda cosa.

O primeiro verso do soneto, em latim, retoma a lição da *Vulgata: Psalm. 136, v.8* «Filia Babylonis misera», à qual acrescenta, para preencher a medida do decassílabo, o adj. *iniqua*. Trata-se do mesmo salmo *Super flumina Babilonis*, parafraseado por Camões nas redondilhas *Sôbolos rios*. É para observar, aliás, que, do ponto de vista prosódico, o topónimo bíblico tem a última sílaba acentuada (*Babilónís*), contra a pronúncia paroxítona do latim (*Babilónis*); quanto ao adjetivo em rima, as palavras correspondentes *veneriqua:amica: pudica* demonstram que Falcão emprega *iniqua* como forma latina, mas prevê uma pronúncia vernácula /iníca/, segundo o uso moderno. Sempre no que concerne às rimas, ressalta a palavra francesa *veneriqua*, que, além da representação do *-e* mudo final por *-a*, constitui uma verdadeira raridade lexical. Com efeito, o adj. *venerique*, no sentido ‘concernant l’amour physique’³⁵ falta nos dicionários da língua francesa; a sua primeira abonação, ao que nos resulta, encontra-se numa obra de Clément Marot, *Le Temple de Cupido* (1515), onde aparece duas vezes: na p. 30, no sintagma «venerique chaleur», e na p. 61, numa frase ainda mais explícita: «une amour venerique et ardante».³⁶

Quanto às fontes italianas, é, como sempre, Petrarca quem fornece o modelo principal: no v.6, cf. RVF 9,14 «primavera per me pur non è mai» e 177,4 «par sempre una novella primavera»; no v.10, cf. RVF 53,23 «sì che la neghittosa esca dal fango» (*inc.* «Spirto gentil che quelle membra reggi»).

É evidente, que a escolha do soneto plurilingue responde à vontade do autor de ressaltar o carácter cosmopolita da corte filipina. Mas o tom muda, e muito, de um poema para o outro. Se, no primeiro, domina o elogio das virtudes do príncipe, ao qual se confia o renovamento moral do

³⁵ Para o mesmo campo semântico remetem o lat. *languidae* ‘fraco, débil’, dito da carne, e *çeno* = lat. *caeno* ‘lodo, lama, baixaza’: a turpitude, o luxo e a preguiça (v. ital. *neghittosa* ‘indolente’, lat. *desidiosa* ‘ociosa’), juntos com a vontade submetida à luxúria, provocam a ruína moral de Madrid, que só pode esperar o justo castigo divino.

³⁶ O verbete entra no dicionário etimológico de von Wartburg, s.v., como forma do ‘moyen-français’, mas só a partir de 1555 e com uso limitado a obras de assunto médico ou veterinário; a última abonação é de 1595.

povo lusitano, no segundo, a capital do reino filipino é assemelhada à Babel bíblica, em todos os seus aspectos de corrupção e decadência. Esta mudança radical de atitude pode explicar-se só através dos dados biográficos. O soneto ao Príncipe Alberto deve ter sido composto logo depois da nomeação dele a vice-rei de Portugal, em 1583: o poeta, então, conserva todas as suas ilusões ao encontro do novo soberano, ao qual presta a sua homenagem, como fizera, antes, na ocasião da entrada em Lisboa do próprio Filipe II.³⁷

Quanto ao soneto sucessivo, foi escrito, de certeza, no momento em que Falcão deixou definitivamente Madrid, para onde viajara na esperança, cedo disiludida, de obter uma recompensa qualquer da parte de Filipe II.

A intrusão do plurilinguismo, dentro do esquema rígido do soneto, no caso de Falcão, depende de motivos pessoais. Bem diferente a situação, que nos se depara, na *Lusitania Transformada* de Fernão d'Álvares do Oriente.

A obra, publicada postumamente, sendo o autor falecido antes de 1607, é, como se sabe, um prosím metro dividido em três livros, de argumento pastoril, que canta a renovada felicidade da pátria lusitana. É dirigida ao Marquês de Vila-Real, D. Miguel de Menezes, com um soneto em quatro línguas, uma por estrofe (o que constitui uma inovação com respeito ao hábito de alternar uma língua por cada verso).

SONETO

Magne juvenum princeps, quem natura
 Ornavit gratijs mille, & alto honore,
 Cujus nominis clari cum splendore
 Iam relucet in te gloria futura.
 Tempo mai non potrà, nè sorte obscura,
 Ch'il vostro nome m'hanno scritto al core,
 Lontano far da lui vostro valore,
 Da lui, che fé lontano ogni altra cura.
 Empiece pues señor vuestra valia
 Ir al mundo mis versos celebrando
 Si llegar my ingenio puede à tanto.
 E já que amor desculpa esta ouzadia
 Vosso ser alto jrá meu canto açando
 Porque alce vosso ser meu baxo canto.³⁸

³⁷ V. o *Romançe sobre a Entrada DelRey Felipe o Segundo em Lixboa*, em castelhano (n.º 153 da nossa edição).

³⁸ Soneto dedicatório, em latim, italiano, castelhano e português, v. Fernão d'Alvarez

Um segundo soneto, em seis línguas,³⁹ aparece no corpo do volume,⁴⁰ acompanhado por uma tradução para português, e seguido pela respectiva glosa:

SONETO

Y Pont'opyr lampros, che auaris
 Eleggi, lampi, che in astris anaèni.
 Sic semper mentis nostræ interna vis
 Ascendit, ardens lumine perenni.
 Ma si dal Nillo Ondoso al fretto Argîs
 Gli giorni ormai son giusti, ne sereni.
 E se son feaut les croels moens inimis,
 E les temps de foereunt, & dira plene.
 Como podrâ affrentarse l'alma mia
 D'aquello, em que los casos son culpados,
 Pues de contino aspira a lo mas alto?
 Por merecer trabalho cada dia
 Tudo, o que podem dar fortuna, & fados,
 S'elles faltarem, saibão, que eu não falto.

SONETO TRADUZIDO

Como a chama veloz, clara, & luzente
 Resplandece, & às estrelas sobe ardendo,
 Assi do corpo, hũa alma, o pezo erguendo,
 Ao Ceo sobe, abrazada em lume ardente.
 Mas se do Nillo forte o Oriente
 Nunca irei tempo justo, & claro vendo,
 E se o Ceo contra mim vy sempre horrendo,
 E os dias chëos d'ira, & pena urgente.
 Porque causa minh'alma se injuria
 So d'aquillo, em que os casos são culpados,
 Pois de contino aspira ao que he mais alto?
 Por merecer trabalho cada dia
 Tudo o que põdem dar fortuna & fados
 S'elles faltarem: saibão que eu não falto.

Este segundo soneto, de «tam maravilhosa compostura», como o próprio autor o define, consta de dois versos em grego (transliterado), dois versos em latim, dois em italiano, dois em francês, três em castelhano, e os últimos três em português. Antes de mais, é preciso analisarmos algumas características do texto plurilingue, em que ressalta o dístico inicial em grego, representando um caso único no nosso 'corpus'.

Graças à tradução para português, facilitada pelo próprio autor, podemos reconstituir o original grego da forma seguinte:

| που τ\ πῆρ λαμπρ| π κα° □βαρ∟π
 φλ□γει, λ□μπει, κα° □ν □στροιπ □ναβα°νει,

a transliterar, correctamente, desta feita:

όpu to pyr lamprós ke avarís
 fléggi, lámpi, ke en ástris anavéni.

do Oriente, *Lusitania Transformada*, Lisboa: 1607, f.XIII. Nada de relevante é de marcar do ponto de vista linguístico, pois se trata de um soneto de elogio, como tal, muito convencional e estereotipado, o que o acomuna ao primeiro soneto de Falcão de Resende, acima transcrito.

³⁹ A língua muda, aqui, de dois em dois versos, no que concerne aos quartetos, e de três em três versos, nos tercetos.

⁴⁰ A f.131r e f.135r, respectivamente.

A primeira anotação diz respeito ao facto de que o autor mostra ler o grego segundo a pronúncia moderna, própria à fala do seu tempo, afastando-se, até muito, da leitura do grego clássico.⁴¹ Não é apenas a grafia, que nos sugere isso: são, precisamente, as séries rimáticas, que nos obrigam a aceitar esta evidência. O adjectivo *avarís* (a saber, *abarés* em grego clássico) rima com *vis* e *Argís*; por seu lado, *anavéni* (a saber, *anabáinei* em grego clássico) rima com *perenni* e *sereni*. No resto, o autor exhibe um domínio satisfatório do grego, a excepção do erro na concordância de género entre τ \ πῆρ, que é neutro, e os dois adjectivos que lhe correspondem, λαμπρ \ π κα° \ βαρ \ π, ambos masculinos.⁴²

Quer no primeiro, quer no segundo verso deste dístico, há erro na letra inicial, a saber, *Y* em lugar de *O*, e, sobretudo, *E* em lugar de *F*, o que impede de reconhecer, à primeira vista, o verbo φλ \ γει, numa locução que remonta ao próprio Homero.⁴³

Várias emendas aparecem igualmente indispensáveis nos versos sucessivos, a fim de restabelecer a correcta grafia, ou até a gramática, da língua utilizada. Esses erros podem ser atribuídos ao copista, ou ao tipógrafo, sendo a obra, como já foi dito, póstuma.⁴⁴ Contudo, pelo menos dois ‘erros’ remontam, de certeza, ao autor, pois são comprovados pela rima: trata-se do adj. lat. *perenni*, com duplo – *nn* –, na série *anavéni*: *sereni*, respectivamente, verbo grego e adjectivo italiano; logo depois, na mesma série, o adj. *plene* deveria ser *pleni*, para respeitar a rima, num verso composto, aliás, em francês, onde o plural dá, normalmente, –(*e*)*s* e não –*i*.⁴⁵

⁴¹ Veja-se, por exemplo, a redução do *e* tónico para *i*, e a redução paralela dos ditongos *ai* > *e*, *ei* > *i*, *oi* > *i*; no que concerne ao consonantismo, é apenas para notar *b* > *v*, aqui em posição intervocálica.

⁴² As formas correctas seriam λαμπρ \ ν κα° \ βαρ \ π, ou seja, *lamprón ke abarés*, o que não condiria com a rima –*ís*.

⁴³ Cf. *Il.* 21, 13 φλ \ γει πῆρ.

⁴⁴ Será apenas uma gralha *fortuna* por *fortuna*, no v.13, em português; mas são, possivelmente, erros de leitura do original manuscrito, *fretto* por *freddo*, *croels* por *cioels*, *foereunt* por *foereurt*.

⁴⁵ Nos textos plurilingues, observa-se, normalmente, na sede da rima, uma neutralização dos elementos linguísticos considerados pertinentes pelo autor; noutros termos, para respeitar uma série rimática, em que convergem palavras de códigos linguísticos diferentes, é quase obrigatório chegar a um compromisso gráfico, ou então, utilizar uma forma ‘adaptada’ à rima, que não corresponde à forma linguisticamente correcta. Já vimos antes, no son. 98 de Falcão de Resende, a grafia –*ica*, em lugar de –*ique*, na palavra *venerique* colocada em rima. No verso de Álvares do Oriente, a grafia *plene* = *pleni* (: –*eni*), em lugar de *ple(i)ns*, é outra interferência que neste quadro encontra a sua justificação.

O dístico em francês, por seu lado, apresenta outros elementos de relevo. Tendo em conta a grafia de tipo setentrional, que é aqui empregada (correspondente à ‘scripta’ anglo-normanda), a transcrição para francês moderno daria o seguinte: «et si sont faits les ciels mes ennemis, et les temps pleins de violence et d’ire». O grafema *-oe-* representa o *ē* aberto (*ciēls, mēns = miens*), enquanto *feaut* em lugar de *fe(i)t, feet, fait*, é forma registada nos dicionários de antigo e médio francês. Finalmente, *foereunt*, a corrigir *foereurt*, é o subst. *fēreur(t)*, com *-t* parasita, que o TL regista como variante do afr. mfr. *freo(u)r* ‘peur soudaine’, da base latina FRAGÖRE(M).⁴⁶

Não será por acaso que apenas o dístico em latim, e os dois finais, em castelhano e em português, respectivamente, resultam correctos do ponto de vista formal; o tipógrafo/editor não possuía, de toda evidência, o mesmo domínio dos idiomas estrangeiros que tinha o próprio autor. Para facilitar a leitura, damos a seguir uma transcrição emendada do texto:

GREGO	Ópu to pyr lamprós ke avarís fléggi, lámpi, ke en ástris anavéni,
LATIM	sic semper mentis nostræ interna vis ascendit, ardens lumine perenni.
ITALIANO	Ma se dal Nilo ondosó al freddo Argís li giorni mai son giusti, né sereni,
FRANCÊS	e se son feaut les cioels moens inimis, e les temps de foereurt, & d’ira plene,
CASTELHANO	como podrá afrentarse l’alma mia d’aquello, em que los casos son culpados, pues de contino aspira a lo más alto?
PORTUGUÊS	Por merecer trabalho cada dia, tudo, o que podem dar fortuna, & fados, s’elles faltarem, saibão, que eu não falto.

Como já foi anteriormente dito, este soneto em seis línguas encontra-se no interior da sexta prosa do segundo livro, onde o pastor Ribeiro se alegra do facto, que a Lusitânia «brota de novo cada dia rarísimos engenhos, que agora florecem nelle mais que nunca». Entre as «flores» desses engenhos, «hũa que encontrey agora merece sem duvida o primeiro lugar, por ser a mais excellente, que vi ainda neste genero. He hum soneto, que contem hum conceito altíssimo declarado em seis lingoas entre sy muy diferentes, composto por aquelle unico sogeito, que deo

⁴⁶ A evolução, no caso em exame, seria FRAGÖRE > *freour* > *freeur* > *fereur*, com metátese da líquida.

nestes nossos tempos a terra Lusitana, para exemplo de varões illustres (...) e vereys nelle, que tam propriamente falla, em todas essas primeiras cinco lingoas tam estranhas, como na ultima, que he a sua natural» (ff.130r-131v).

O soneto plurilingue é, por conseguinte, aduzido por Fernão d'Álvares do Oriente como demonstração da excelência da língua portuguesa, que não é inferior a qualquer outra, bem pelo contrário.⁴⁷ Trata-se, realmente, de uma página sobre a 'questão da língua', em que o autor não se limita a produzir o soneto em seis línguas, mas acrescenta a sua tradução para português, e mais uma glosa em catorze estrofes, cada uma de catorze decassílabos,⁴⁸ sendo a 'glosa do soneto' outra característica exclusivamente ibérica, que se produz nesta mesma época.⁴⁹

Com vista à amostra que acabamos de patentear, limitar-nos-emos a tirar algumas conclusões provisórias.⁵⁰

Com respeito à variante bilingue, quando é adoptado dentro do molde rígido e estereotipado do soneto, o plurilinguismo comporta um desvio estilisticamente muito mais marcado.

Os materiais, em parte inéditos, que acima apresentámos, mostram que os raros exemplos de soneto plurilingue, em Portugal, se concentram todos dentro dum lapso de tempo de uns vinte anos, entre 1583 e 1607.⁵¹

Elegante e artificioso, o soneto plurilingue vem, precisamente, a simbolizar alguns dos aspectos mais salientes da sensibilidade maneirista, a saber, o anti-classicismo, o virtuosismo técnico, a predilecção para com as complicações verbais e as subtilezas formais. Além disso, ou ao lado disso, este tipo especial de soneto, em que a língua muda de um verso para outro, ficando invariada a ordem das línguas, reflecte a tentativa de organizar, num sistema coerente e simétrico, a babel linguística, quer no seu sentido bíblico, quer na vertente cosmopolita, que os grandes impérios do século XVI impuseram.

⁴⁷ Veja-se, também, a afirmação da f.131v: «a excellencia da lingoa Portugueza he tal, que pòde com muita justiça compitir com a do seu engenho».

⁴⁸ Os versos são heptassílabos e decassílabos alternados, no esquema aBCaBC cdDEdFeF (*incipit*: «O Tempo, que profana», ff.135r-139r).

⁴⁹ Cf. Spaggiari, «Il genere della *glosa* nelle letterature iberiche del Cinquecento» [2003], no prelo.

⁵⁰ O presente contributo antecipa, em parte, os resultados de uma pesquisa, mais ampla, sobre as formas de soneto plurilingue nas línguas neolatinas, a partir da Idade Média, actualmente em preparação.

⁵¹ Remetendo para uma próxima publicação sobre esse assunto, cabe aqui apenas ressaltar, que um outro exemplo de soneto plurilingue foi publicado, no mesmo ano de 1607, por Elói de Sá Sotomaior, no seu *Jardim do ceo*.

Desta feita, pode-se concluir que o plurilingue é uma variante de soneto, invulgar e requintada, que se tornou moda – mesmo se efémera – nas últimas décadas do século XVI, vindo a ser o último avatar, a que chega o soneto quinhentista, afastando-se quer das primeiras tentativas, ainda imperfeitas, de Sá de Miranda,⁵² apenas de meio século anteriores, quer do soneto-padrão da lírica camonianiana, cuja publicação tardia cai exactamente na mesma volta de anos.⁵³

Bibliografia

Arte / Poetica / Española, / CON UNA FERTILISSIMA SYLVA DE / Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflexos, / y un Divino Estimulo del Amor a Dios. / SU AUTOR IVAN DIAZ RENGIFO, / natural de Avila. / AUMENTADA / EN ESTA ULTIMA IMPRESSION ... En Barcelona: en la Imprenta de Ioseph Texidó. Año 1703.

Arte / Poetica / e de Pintura / e symetria / com Principios / de Perspectiva. Composta por Philippe Nunes, natural de Villa Real. Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck. Anno 1615.

Azevedo Filho, Leodegário A., v. *Lírica de Camões*.

BOSCÁN, Juan, *Obra completa*. Edición de Carlos Clavería, Cátedra, Letras Hispánicas, 1999.

Cancionero llamado “Sarao de amor” compuesto por Juan Timoneda, ed. de Carlos Clavería, Barcelona: Edicions Delstre’s, 1993.

CANONICA – DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Ed. Reichenberger, 1991.

Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537), vol. XI-XIII, Lisboa: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1993-1999.

CARVALHO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo* [1602]. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo, Kessel: Reichenberger, 1997.

DCAP = *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, org. pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 6 vols., Mem Martins: Publicações Europa-América, 1991-2001.

⁵² O iniciador do soneto português não desdenha, aliás, os artifícios; veja-se, por exemplo, «Cabe una fuente, a voz alta i sin tino»: é um soneto, escrito em castelhano, que acumula três dificuldades, sendo, ao mesmo tempo, dialogado, em eco, e de assunto pastoril (cf. ed. Michaëlis, n.º 88, p. 74, Soneto XII).

⁵³ Excusado será lembrar, que a edição ‘princeps’ das *Rhythmas* saiu em 1595 (RH), sendo a segunda de três anos posterior (*Rimas*, 1598 = RI).

DL = *Dicionário de Literatura*, org. por Jacinto do Prado Coelho, 3 vols., Porto, Figueirinhas, 2003 (s.v. soneto, por António Coimbra Martins).

El Arte / Poetica en ro-/mance Castellano. Compuesta / por MIGUEL SANCHEZ DE LIMA Lu/sitano, natural de Via/na de Lima. Impresso en Alcala de Henares, en / casa de Iuan Iñiguez de Le-/querica. Año 1580. / A costa de Diego Martinez mercader de libros. [Cf. ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid: Aguirre, 1944].

FEW = WARTBURG, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 25 vols., Bonn: F.Klopp / Bâle: Zbinden, 1928 e ss.

GÓNGORA, Luis de, *Sonetos Completos*. Ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.

HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Jardim do ceo, dirigido a Deos Nosso Senhor. / Pello licenciado Eloyo de Saa Souto Mayor. Em Lisboa: impresso por Vicente Alvarez, 1607.

Las Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros. Cum privilegio imperiali. Carles Amorós. Barcelona, 1543.

LIMA, Miguel Sánchez de, v. *El Arte Poetica en romance Castellano*.

Lírica de Camões. Ed. de Leodegário A. de Azevedo Filho, Vol. 2. *Sonetos*. Tomo I, Lisboa: INCM, 1987.

LOS SONETOS / Y CANCIONES DEL POETA / Francisco Petrarca, que traduzia Henrique / Garces de lengua Toschana / en Castellana. / *DIRIGIDO A PHILIPPO SE-/gundo deste nombre, Manarcha primero de las Españas, è Indias Oriental, / y Occidental*. / En Madrid / Impresso en casa de Guillermo Droy impressor de / libros. Año de 1591.

LVSITANIA / TRANSFORMADA. / COMPOSTA. / Por Fernão d'Alvarez do Oriente. / DIRIGIDA, / Ao Illustrissimo, & muy Excelente Senhor, Dom / Miguel de Menezes. Marquez de Villa Real. / Conde d'Alcoutim & de Valença, Senhor / d'Almeida. Capitam mor & Gover- / nador de Ceita. / Com licença / Do supremo Concelho da Santa Inquisiçam, / & do Ordinario. / Impressa em Lisboa, por Luys Estupiñan, / Anno de 1607 (existe uma edição moderna, por António Cirurgião, Lisboa: INCM, 1985).

MARNOTO, Rita, «*Spero trovar pietà nonché perdono*. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI», in *Critica del testo*, VI/2, 2003, pp. 837-851.

MAZZOLENI, Angelo, *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni*, 2ª ed., Venezia: Remondini, 1761.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Madrid: Labor, 1986.

NUNES, Filipe v. *Arte Poetica e de Pintura*.

Obras de André Falcão de Resende, ed. de Barbara Spaggiari, «Obras Clássicas da Literatura Portuguesa», 2 vol., Lisboa: Colibri (no prelo).

PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*. testo critico e introduzione di Gianfranco CONTINI, Torino: Einaudi, 1964 (e reimpr.).

Poesias de Francisco de Sá de Miranda, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle: Max Niemeyer, 1885 (fac-símile, Lisboa: INCM, 1989).

RENGIFO, Juan Díaz, *Arte Poética Española*. En Salamanca: Imprenta de Miguel Serrano de Vargas, 1592.

Rhythmas de Luis de Camões, divididas em cinco partes... Em Lisboa: por Manoel de Lyra, à custa de Esteuão Lopes, 1595.

Rimas de Luis de Camões. Accrescentadas nesta segunda impressão... Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck, à custa de Esteuão Lopes, 1598.

RVF = *Rerum Vulgarium Fragmenta*, cf. PETRARCA, Francesco.

SENA, Jorge de, Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular, 1969 (2ª ed., 1980).

SOTOMAIOR, Elói de Sá, v. *Jardim do Ceo*.

SPAGGIARI, Barbara, «Il genere della *glosa* nelle letterature iberiche del Cinquecento», in *Atti del XXXI Convegno Interuniversitario 'La citazione'* (Bressanone-Brixen, 11-13 de Julho de 2003), no prelo.

TEYSSIER, Paul, *A língua de Gil Vicente*, Lisboa: INCM, 2005 (cf. *La langue de Gil Vicente*, Paris: Klincksieck, 1959).

TIMONEDA, Joan, *Flor d'enamorats*. Introducció de Joan Fuster, València: Albatros, 1973

TL = TOBLER-LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*. Adolf TOBLER nachgelassene Materialien bearb. u. hrsg. von Erhard LOMMATZSCH, 11 vols., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung / Wiesbaden: F. Steiner, 1925-2002.

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la Lengua*.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, «O bilinguismo castelhano-português na época de Camões», em *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, 1981, pp. 807-827.

VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de Bienvenido Morros (con introducción y notas), estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica, 1995.

VEGA, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*. Ed. de Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998.

CAMÕES, SONETO XV (‘CORPUS’ MÍNIMO)

Maurizio Perugi

«O soneto dispõe de três testemunhos quinhentistas de autoria camoniana incontroversa (CrB, Rh, Ri: em todos está no primeiro lugar), aparecendo ainda, com alto teor de autenticidade, mas sem indicação expressa de autoria, em LF-121. De LF (...) o texto deve ter passado a Rh e, depois, a Ri» (LAF):¹ com efeito, a tradição impressa está de acordo com LF, com as exceções da variante interna *Esperança* (v.2) e das variantes externas *Para* (v.8), *sogeitos* (v.9). Reproduzimos a seguir, em edição interpretativa, cada um dos três textos, no caso dos impressos utilizando Rh como ms. de base, e reservando o aparato para as variantes de Ri e FS:

CrB	LF	Rh, Ri, FS
Emquanto quis fortuna que tivesse de falso amor algum contentamento o gosto de tão doce pensamento me fez com que meus males screvesse.	Em quanto quis fortuna que tivesse esperanças d'algum contentamento o gosto dum suave pensamento me fez que seus efeitos escrevesse	Em quanto quis fortuna que tivesse Esperança de algum contentamento, O gosto de um suave pensamento Me fez que seus efeitos escrevesse.
Porém, temendo amor que aviso desse minha scriptura algum juiso exemplo escurece-me o ingenho cō tormento pera que seus enganos não dissesse.	Porém, temendo amor que Avizo desse minha escritura a algum juízo isento escurece-me o Engenho, com o tormento pera que seus enganos não dixese.	Porém temendo amor que aviso desse minha escriptura a algum juízo isento, Escurece-me o ingenho co tormento, Para que seus enganos não dissesse.
Ó vós que amor obriga a ser sugetos a diversas vontades quando lerdes num breve libro casos tão diversos,	Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos a diversas vontades, quando lerdes num breve livro casos tão diversos.	Ó vós que amor obriga a ser sogeitos A diversas vontades, quando lerdes Num breve livro casos tão diversos,
verdades puras são e não defeitos e sabe que segundo o amor tiverdes tereis o entendimento de meus versos.	Verdades puras são e não defeitos e sabeí que segundo o amor tiverdes tereis o Entidimento de meus versos.	Verdades puras são, e não defeitos: E sabeí que segund' o amor tiverdes, Tereis o entendimento de meus versos.

¹ LAF = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, t.I, vol. 2: *Sonetos*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 275-6.

As siglas de manuscritos (cancioneiros Cristóvão Borges e Luís Franco Correia) e impressos (*Rhythmas*, 1595; *Rimas*, 1598; Manuel de Faria e Sousa, *Rimas várias*, 1685-9) correspondem às utilizadas naquela edição.

1 Fortuna FS | 2 d'algum Ri | 5 Amor FS | 6 escritura...Juízo FS | 7 Escureceo-m'õ Rh; Engenho c'õ FS | 9 vós, FS; qu'Amor Ri: que Amor FS | 10 vantades, Ri: vontades! FS | 11 Livro...diversos; FS | 12 defeitos. FS | 13 Entendei que segundo o Amor tiverdes, FS | 14 Tireis...Versos FS.

As maiores divergências entre CrB e os demais testemunhos concernem aos vv.2-4, que apresentam as seguintes oposições: *de falso amor: esperanças* (v.2); *de tão doce: dum suave* (v.3); *meus males: seus efeitos* (v.4).² Para além das conclusões declaradamente provisórias redigidas por LAF,³ vamos aqui experimentar uma tentativa de racionalizar o conjunto da tradição.

2. *Falsus amor* como definição dum amor que, também no sentido de amizade, não é sincero, nem desinteressado,⁴ tem na literatura medieval uma sólida tradição; vejamos, a título de exemplo, Henricus Sept., *Elegia* 1,135-6 «delicias veris sequitur; sed tempora brume/deserit, alato remige, falsus amor»; *Facetus* 395-6 «Fidus in adversis ostenditur omnis amicus,/si tu ne desistat, falsificatur amor»; Matthieu de Vendôme, *Tobias* 179-180 «Fluctuat ad censum venalis amicus: egenum/nec falsus refovet ne fabricatus amor».⁵ *Falsus amor* encontra-se, aliás, personificado no grande poema de Alanus ab Insulis, *Antiocl.* 8,262-3 «Eius in

² Neste último caso, LAF vale-se do critério do 'usus scribendi' (n'Os Lus., «a sintaxe normal é fazer que»). Quanto a *exemplo*, em rima no v.6 de CrB, trata-se evidentemente de má leitura, por **exempto = isento*

³ «Teria o copista de CrB reproduzido o texto de memória? Para tal pergunta, evidentemente, a resposta só pode ser conjectural» (p. 276); veja-se também a nota ao v.3: «É possível que o verso tenha sido transcrito de memória em CrB, se é que não se trata de uma versão ainda primitiva do texto, mais tarde modificado pelo próprio Poeta» (p. 277). Escrupulos como estes, que pairam numa parte da edição de LAF, só se devem, com toda evidência, à nefasta teoria da oralidade: oriunda de França, chegada a Portugal por intermediários italianos (incluindo a própria Luciana Stegagno Picchio), esta moda ainda não se extinguiu, com risco de, por vezes, poluir a clareza metodológica da crítica textual de origem alemã e italiana.

⁴ Muito embora, conforme observa Ovidio na sua qualidade de amator experimentado, às vezes «fiat amor verus, qui modo falsus erat» (*Ars am.* I,619).

⁵ Uma estrutura análoga, própria dum ditado bem estabilizado, apresenta este manual escolar de origem inglesa, ainda utilizado nas escolas de Europa no curso do séc.XVI: «Mendicat pugilem, sed abest qui pugnet amicus/nam refugit uiso turbine falsus amor»: veja-se *Lyoner Yzopet: Altfranzösische Übersetzung des XIII. Jahrhunderts in der Mundart der Franche-Comté, mit dem kritischen Text des lateinischen Originals* (sog. Anonymus Neveleti), zum ersten Mal hgg. von Wendelin Foerster. Altfranzösische Bibliothek, 5. Heilbronn: Henninger, 1882, 60 *De cive et equite*. O pentâmetro também em Gualterus Anglicus, *Fabulae* 60,16. Cf. também *Esopo toscano* 61,7 «però che 'l falso amore si ciessa veduto l'avversità».

auxilium iurant Periuria, spondet/Falsus Amor, Levitas animi, Lascivia mendax». ⁶

Com toda evidência, a expressão acabou por se tornar um verdadeiro tecnicismo, difundindo-se até a outras literaturas além das neolatinas, segundo mostra um passo da *Saga of Tristram ok Ísönd*, cap. 72: «kveinandi með þessum orðum 'engi má nú manni trúa. Aldri sómir nú annars ást at trúa. Nú er hann orðinn nýr falsari, er hann hefir fengit konu í öðru landi'». ⁷

Com referência ao amor, e no sentido de 'engano' ou 'fonte de engano', o epíteto *falso* está bem documentado na literatura italiana a partir das origens, conforme se pode verificar consultando os motores de pesquisa LIZ e TLIO. No que particularmente respeita à expressão *falso amore/amore falso* cabe, antes de mais, deixar de lado as abonações ainda dependentes da herança ideológica dos trovadores, tais como:

«Fals'è l'amor ke n'eguala dui» (*Poes. an. ravenn.*, 1180/1220);

«Fugio lo falso amore» (Iacopone, *Laude* 5,35)⁸;

«c'amor cognosco di falso colore» (Panuccio del Bagno, 8,9).⁹

Reproduzimos a seguir as outras abonações disponíveis:

«L'amore de le femene no è amor, mai sont amare,/et art è de malicia, de mentir e çurare» (*Proverbia que dicuntur*, XII u.q., venez.);

«e sotto spetie di falso amore s'allegnano di spogliare coloro che'l l'amano» (A. Cappellano, *De Amore* 21);¹⁰

«Vergilio, ch'era tanto sapiente,/per falso amore si trovò ingannato» (Chiario Davanzati, canz. 29,22);

«O falso Amor, che credi di me fare,/perché condotto m'aggi in tua pre-gione?» (Onesto da Bologna, 27,1);

⁶ Cf. *ibid.* VII,101.

⁷ Ed. Brynjúlfsson (1878); trad.: '(...) assim queixando-se: Já ninguém poderá ter confiança nos homens. Jamais se poderá acreditar na lealdade do amor de outrem. Agora Tristão tornou-se um traidor, pois se casou num outro país'. O termo norreno por 'traidor' é, justamente, *falsari*, palavra de origem latina que tinha penetrado para o antigo norreno, provindo quer do latim, quer duma língua românica (embora não conste no poema de Thomas), na época em que a primeira rotação das consoantes já tinha acabado (cf. *valsch*, o termo correspondente em baixo-alemão).

⁸ Cf. *Id.* 46,6 «sì fa la falsa amanza senza vertute, annare»; 58,163 «O falso desire, et o' m'ài menato».

⁹ Cf. *Id.* 8,77 «seguitando charrera/del piager falso ch'à in me pene messe».

¹⁰ Cf. *ibid.* 18,12 «Se'lla falsa volontà non v'ingannasse, non andreste cercando amore d'altra donna che della vostra moglie ch'è così bella»; Dante (?), *Detto d'Amore* 107 «Perdio, or te ne getta/di quel falso diletto».

«Di Troia com'ella fu distrutta sa ogni uomo, e d'altre terre, e molti principi che sono stati distrutti per falso amore» (*Tesoro* volg., ed. Gaiter, L. 7, cap. 58, vol.3, p. 437-8);

«Hai amor falso, che me as tradido sî villanamente che de questo che tu me prometesti non m'as niente ateso» (*Tristano Veneto*, cap. 369).

Neste sentido, que é o mais simples, *falso amor* significa nada mais do que um amor que acaba por não manter suas promessas, nem cumprir com as esperanças, longamente dadas a entrever aos olhos do ingénuo amante, quem se torna, por isso, enganado e desiludido.

3. O exemplo mais ilustre de *falsus amor* é, claro está, aquele de Eneias para com Dido, conforme recorda com clareza o humanista siciliano Matteo Zupardo: «Sic pater Ascanii, sic me delusit Achates,/sic quoque falsus amor, sic me troiana iuventus?/Sic ego fallor?».¹¹

Tendo seus modelos clássicos em Virgílio e Ovídio, esta noção de falso amor está bem arraigada no género derivado das *Heroides*, a partir de Boccaccio, *Filocolo* II,54 «Io conosco veramente il tuo amore essere stato fallace e falso».¹² Vejam-se também, no século seguinte, Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti* 121,7 «Né mi posso doler (...)/ma sol di te, o falso Amor, che sai/che il core era adamante, e nol dicesti»; Boiardo, *Amorum libri* 62,9 «Fugite, alme felice, il falso amore,/prendendo exemplo de la mia sagura»; 104,146 «Che maledetta sia quella durezza/che te è nel cor gelata, e il falso amore/che agiunse a crudeltà tanta bellezza!».

Esta tradição continua na lírica do sec.XVI, p. ex. em Angelo Di Costanzo, *Rime* 51,1 «Come sovente il falso Amor dimostra/a quei che più con le sue faci incende,/nel vostro dotto stil chiaro s'intende», sendo também atestada em Ariosto, *Orl. fur.* 10,8 «e da voi tolto/vedrete il falso amore, e altrove volto».¹³ Particularmente significativa esta passagem de S. Serdini (il Saviozzo), *Rime* 77,113 «chi prende questo amor falso a seguire,/uccide il corpo e l'anima va all'inferno»,¹⁴ na medida em que anda

¹¹ *Alphonseis* (o título alude a Afonso de Aragão, rei de Nápoles e Sicília), ed. Gabriella Albanese, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, 1990, lib. VII.

¹² Cf. *ibid.* III,32 «Io conosco Biancifiore turbata, e scopirmi il falso amore, mostrando nel viso d'avermi per adietro ingannato»; *Amorosa visione* 24,33 «Levastimi da te, poi mi mandasti/a Agamenòn come schiava puttana:/in quello il falso amor ben dimostrasti».

¹³ Cf. já Boiardo, *Orl. inn.* Lib. I 26,32 «Deh lascia Trufaldino, o baron forte,/e di quella ribalda il falso amore!».

¹⁴ Cf. *ibid.* 77,17 «Omè, ch'i' son sì stanco, lasso e vinto/per seguitare Amor falso e crudele».

precedida de um elenco onde figuram, entre outras personagens, Fedra, Medea, Dido, Dafne, Pasife, Leandro, Aristóteles, Filomena, Ariana.¹⁵

Concluímos a exemplificação com esta quadra de A. Tebaldi (il Tebaldeo), *Rime* 490 (estrav.), vv.4-8, cujo tom é bastante próximo daquele que caracteriza certos sonetos camonianos:

quando il sagace, astuto e falso Amore
s'acorse e verso me drizò sue ale:
non per salute, ma per più mio male,
da me scaciando Morte e il suo furore.

4. Conforme o glossário de Carolina Michaëlis,¹⁶ as abonações de *falso amor* na poesia galego-portuguesa, além de muito raras, acarretam na sua maioria uma conotação tipicamente religiosa,¹⁷ quer no cancioneiro da Ajuda,¹⁸ quer nos códices Vaticano e Colocci-Brancuti.¹⁹

Ausente tanto em Petrarca como em Sannazaro,²⁰ atestada, porém, no teatro dialectal de Ruzante,²¹ a expressão *falso amor* ecoa na poesia bucólica quinhentista,²² a partir de Garcilaso, *Ecl.*II, vv.868-9 «Oh falso amor, de nuevo me hiciste/revivir con un poco d'esperanza!».

¹⁵ Cf. também M. Bandello, Parte 2, novella 37 «invaghiti d'un apparente e falso diletto ci lasciamo al disordinato appetito fuor del buon sentiero e sicura via cavare»; Parte 3, nov.4, Dedica: «Ma chi da lascivo e falso amore si lascia irretire e quello a briglia sciolta séguita, non s'è egli veduto questo tale bruttarsi le mani nel sangue del suo rivale, e, dai serpentini morsi de la velenosa gelosia ammorbatò, incrudelire col ferro ne la vita de la povera donna amata?».

¹⁶ *Cancioneiro da Ajuda*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Niemeyer, 1904, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII), Lisboa, IN-CM, 1990.

¹⁷ A única excepção sendo, aparentemente, CB 7836-7 «poder d'Amor/atan falso nen atan traedor» (Fernan Rodrigues de Calheiros).

¹⁸ Ajuda, vv.6698-9 «Mundo teemos fals'e sen sabor,/mundo sen Deus e en que ben non á» (anón.).

¹⁹ CB 9823-5 «E por esto quer'eu por seu amor/leixá-lo mundo falso, traedor,/desemparado, que me foi falir» (pranto; Affonso Meendez de Beesteiros); CV 10217 «d'aqueste mundo fals'e desleal» (pranto; Pero da Ponte).

²⁰ De quem se veja *Sonetti e canzoni* 19,5 «le tue false promesse e 'l vero inganno»; 83,43-44 «quando mi lascerai, falsa sirena?/Maligna Circe (...)».

²¹ *La Pastoral*, sc. 6,32 «E di mie pene cusì usirò fora,/poi vol cusì lo mio crudel destino,/fortuna, il ciel ingrato, falso Amore»; sc. 8,54 «causa però del falso, ingrato Amore».

²² No glossário em apêndice ao *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, ed. Aida Fernandes Dias, Lisboa, IN-CM, 2003, t.VI, os exemplos que nos concernem só se referem a falsar: «pois com tanto desamor/falsastes fee e verdade», IV,34; «Quebrastes minh'esperança,/falsastes vossa verdade», IV,39.

Dentro do ‘corpus mínimo’ camoniano, esta expressão encontra-se em dois textos, um dos quais é a glosa *Campos bem-aventurados*:²³

Por isso vós, arvoredos,
que já nos meus olhos vistes
mais alegrias que medos,
se mos quereis fazer ledos,
tornai-vos agora tristes.
Já me vistes ledo ser,
mas despois que o falso Amor
tão triste me fez viver,
ledos folgo de vos ver,
porque me dobreis a dor.

Outro é a *Écloga* I, vv.486-500:

Não vês que Amor, as vidas consumindo,
vive só de vontades enlevadas
no falso parecer de um gesto lindo?
Nem as hervas das ágoas desejadas
se fartam; nem de flores, as abelhas;
nem este amor de lágrimas cansadas.
Quantas vezes, perdido entre as ovelhas,
chorou Febo de Dafne as esquivaças,
regando as flores brancas e vermelhas?
Quantas vezes as ásperas mudanças
o namorado Galo tem chorado
de quem o tinha envolto em esperanças?²⁴
Estava o triste amante recostado,
chorando ao pé de um freixo o triste caso,
que o falso Amor lhe tinha destinado.

Todo o aparato de lugares-comuns está aqui em volta do «falso Amor», das comparações típicas do estilo bucólico, às évocações de personagens tradicionais no mesmo estilo, tais como Phebo, Daphne, Gallo.

²³ Presente tanto em Rh e Ri, como no ms. BNL 8920 (cf. LAF I,427); texto de Rh, f.148v.

²⁴ Cfr. a *écloga*, também de autoria comprovada (LAF V,1,57), *Passado já algum tempo que os amores*, estr. ix, que reproduzimos a partir de LF, ff.10v-11: «E alli quizestes, que gozase o dano/do doce engano, – que se chama Amor/com cujo error, – passava o tempo ledo/e vos tão cedo – me tirastes hum bem,/que o amor tem, – já impresso n’alma minha/despois que a tinha – envolto em esperanças,/e com lembranças – tristes me deixais».

Mas aquilo que, na nossa perspectiva, se revela o mais interessante, é a presença de algumas expressões que pertencem ao vocabulário dos sonetos camonianos, a saber, as «vontades enlevadas», as «lágrimas cansadas», as «esperanças».

Finalmente, a nossa documentação camoniana compreende duas abonações que se encontram em outros tantos poemas de não comprovada autenticidade, o primeiro dos quais é, mais uma vez, uma écloga:²⁵

Mas eu, se por querer-te,
um bem que em ti só tem seu firme assento
padece tal tormento
que inda espera por ti quem te desame,
ou ao menos te ame
com algum falso amor ou fé fingida,
perca, quem te perdeu, também a vida.²⁶

O outro consiste nas voltas a uma cantiga velha,²⁷ que termina no refrão «Falsos amores:/falsos, maos, enganadores».

5. Na sextina, de dúvida autenticidade, *A culpa de meu mal só têm meus olhos*,²⁸ o autor ilustra a estrita ligação entre as «mostras de brandura» e, por um lado, a noção de *engano*, por outro lado, a própria categoria do *falso amor*, juntamente com a dos *males* por ele ocasionados (vv.13-18): «Roubadora é de toda liberdade/(...)/esta que o falso amor chama brandura./Ai, meus antes imigos que meus olhos!/Que mal vos tinha feito esta vossa alma,/para vós lhe fazedes tantos males?».²⁹

No que respeita ao subst. *mal(e)* no modelo petrarquiano, as concordâncias apresentam Rvf 127,5-6 «Collui che del mio mal meco ragiona/mi lascia in dubbio, sì confuso ditta»; veja-se o comentário de Santa-gata, quem duvida se o termo tem que ser referido a Laura, ou então a outra doença espiritual do poeta: «'Amore, che parla con me del mio

²⁵ *Cantando por hum valle docemente*, presente em Rh e Ri (cf. LAF I,391; V,1,52-54); texto de Rh, f. 100r-107v.

²⁶ «La sentencia deste trozo es; que si ella dá tanta pena a quien la ama, el que la aborreciere, que podrá esperar della?» (FS, p. 261).

²⁷ *Apartarão-se meus olhos*, presente em Rh e Ri (cf. LAF I,431); texto de Rh, f. 161v.

²⁸ Introduzida por Álvares da Cunha, junto com outras duas sextinas, na sua edição de 1668 (cf. LAF I,363); texto de FS I,205.

²⁹ Cf. vv.25-28 «Mas como neles pode haver brandura,/se causadores são de tantos males?/Engano foi de Amor, por que meus olhos/dessem por bem perdida a liberdade».

mal': cioè di Laura (che *mio mal* è chiamata anche in 79,8,³⁰ ma che qui, al v.16, è definita *maggior mio bene*) o, più probabilmente, della dolorosa condizione causata dalla lontananza:³¹ cf. (...) 316,11 «non fôra il ragionar del mio mal seco» [‘il parlare con lei del mio male (amoroso)’].³²

No âmbito dos sonetos autênticos, a palavra-chave *mal* encontra-se em XXI,1 «Males, que contra mim vos conjurastes» e 10 «há-de acabar com o mal destes amores»;³³ e LVIII,5-7 «Escritos pera sempre já ficais,/onde vos mostrarão todos com o dedo,/como exemplo de males».³⁴

Dentre os sonetos cuja autenticidade não está comprovada,³⁵ queremos chamar a atenção para FS III,5,³⁶ cujo autor toma a defesa de Amor, até afirmar que, finalmente, «todos estes seus males são um bem»:

Quem diz que Amor é falso ou enganoso,
ligeiro, ingrato, vão, desconhecido,
sem falta lhe terá bem merecido
que lhe seja cruel ou rigoroso.

Amor é brando, é doce e é piadoso;
Quem o contrário diz não seja crido:
seja por cego e apaixonado tido,
e aos homens e inda aos deoses odioso.

Se males faz Amor, em mi se vem;
em mi mostrando todo o seu rigor,
ao mundo quis mostrar quanto podia.

Mas todas suas iras são de amor;
todos estes seus males são um bem,
que eu por todo outro bem não trocaria.

³⁰ «per gli occhi ch'al mio mal si spesso giro»; cf. o comentário de Santagata: «‘a cagione del continuo struggermi in lagrime che io fo per gli occhi, i quali io volgo così spesso al mio male, cioè a Laura’ (Leopardi). Forse, anche il mio mal di 127,5 designa Laura».

³¹ Cf., porém, o comentário de Bettarini a este passo: «Amore, che parla con l'amante di quel male che è amore stesso».

³² Aos paralelos produzidos por Santagata, cabe acrescentar 169,13 «di scovrirle il mio mal preso consiglio».

³³ Observe-se, nos quartetos, a rima *intento: tormento:: pensamento* (vv.2-6).

³⁴ Cf. vv.13-14 «e que em Fortuna tudo são mundanças,/e que em Amor não há senão enganos».

³⁵ Vejam-se CIBer n.º 55 (*Depois de tantos dias mal gastados*), v.12 «Mas, pois por vosso mal seus males vistes»; n.º 67 (*Pois meus olhos não cansam de chorar*), v.12 «Ouçam a longa história de meus males»; n.º 79 (*Bem sei, Amor, qu' é certo o que receo*), v.12 «Oh poderoso mal a que m'entrego!».

³⁶ Aparece pela primera vez em Faria e Sousa (p. 320); cf. CIBer n.º 246.

Este soneto inscreve-se numa tradição literária que teve muito êxito, bem como outro, cuja autoria camoniana também não é tida por comprovada:

Amor é um fogo qu'arde sem se ver,³⁷
 É ferida que doe e não se sente,
 É um contentamento descontente,
 É dor que desatina sem doer.
 É um não querer mais que bem querer,
 É um andar solitário entre a gente,
 É nunca contentar-se de contente,
 É um cuidar que ganha em se perder.
 É querer estar preso por vontade,
 É servir, a quem vence, o vencedor,
 É ter com quem nos mata lealdade.
 Mas como causar pode seu favor
 Nos corações humanos amizade,
 Se tão contrário a si é o mesmo amor?

Outro exemplo bem conhecido de definição plural do Amor, é *Farewell false love* de Sir Walter Raleigh, composto acerca de 1579,³⁸ e inspirado dum passo de *Contr'amor*, longo poema de Philippe Desportes.³⁹ Tanto Raleigh como Desportes dependem de *Là've l'aurora*, esse também um longo poema, mas de atribuição contestada, publicado pela primeira vez em 1553 em Veneza. «In any case, the discovery of its source reveals *Farewell false love* to be an aggressive work of adaptation, which boils down an extensive anthology of Petrarchist tropes into a single act of valediction».⁴⁰

O subst. *mal(es)*, atribuído a Amor, encontra-se, finalmente, na primeira e na segunda versão da célebre canção IV *Manda-me Amor*, só desa-

³⁷ Soneto presente em Ma e Ri; inserido por LAF II,1,57 no 'corpus additício'. Texto correspondente ao n.º 81 da ed. Berardinelli («Este soneto é um dos melhores exemplares de bímembração de opostos, como tantos de Petrarca», p. 532).

³⁸ Um imitador inglês de Raleigh é, com certeza, Thomas Campion (1567-1620), *Now let her change and spare not*: «True love abides to th' houre of dying;/False love is ever flying./False, then farewell for ever:/Once false proves faithfull never».

³⁹ Incluído na recolha *Les Amours de Diane: Premier livre*, ed. V.E. Graham, Geneva 1959, pp. 173-183.

⁴⁰ Jonathan Gibson, *French and Italian sources for Raleigh's "Farewell false love"*, «Review of English Studies», 50 [1999], 155-165, na p. 162). Veja-se também *Love is a sower delight* de Thomas Watson (Carlo M. Bajetta, *Sir Walter Raleigh, Poeta di corte elisabettiano*, Milano, Mursia, 1998).

parecendo na terceira e última: trata-se, nomeadamente, do v.4 «E porque com meu mal seja contente». É de notar que a segunda versão deste poema, cujo texto tem que se considerar como definitivo,⁴¹ apresenta mais uma importante ligação com o nosso soneto, a saber, o v.10 «com a pena o engenho escurecendo». Mais abonações de *mal(es)*, limitando-se ao ‘corpus’ de comprovada autenticidade, encontram-se em outras canções camonianas: além da II⁴² e da V,⁴³ as passagens mais interessantes do nosso ponto de vista pertencem à canção IX, onde, além dos vv.10 «Digamos mal tamanho» e 201 «tantos males», se encontra uma remissão explícita para as *verdades puras* do final do nosso soneto, cf. vv.246-9:

Nem eu delicadezas vou cantando
com o gosto do louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.⁴⁴

Na verdade, a rede das ligações entre esta canção IX e o nosso soneto é muito mais rica, compreendendo ainda, além da rima 101-5 *tormento: pensamento*, os vv.47-48 «E pera que o tormento conformado/me dessem com a idade»; o v.148 «na qual, se tive algum contentamento»⁴⁵ (: 151 *tormento*); o v.225 «de meus doces erros».

6. A pertinência desta canção na óptica da nossa pesquisa não se limita, aliás, à repercussão de todo um conjunto de sintagmas, como também se estende à relação entre *fortuna* e *falso amor* (incluindo os sinónimos *esperanças*, *enganos suaves*, *males*). Bem visível no nosso soneto,⁴⁶

⁴¹ Cf. M. Perugi, *As três versões da canção camonianiana “Manda-me Amor”: um exercício de crítica das variantes*, «Estudios italianos», Nova Série, I (2006), 41-87

⁴² Além do v.68 «quanto agora em meus males se conhece» [sc. Amor] vejam-se, na óptica do nosso soneto, os vv.77-78 «assi me consentia/esperança, desejo e ousadia», bem como a rima 90-91 *contentamento: tormento*.

⁴³ Além dos vv.85-86 «de meus doces erros,/de meus suaves males e furores», vejam-se os vv.46-50, com as palavras em rima *pensamentos: contentamentos*; v.96 «me sustentais com um doce fingimento» (: 97 *pensamento*); vv.104-5 «torna os tormentos graves/em saúdes brandas e suaves».

⁴⁴ Veja-se também o soneto *Conversação domestica afeiçoa*, de autoria contestada (cf. LAF I,266-7; texto n.º 87 de CIBer quem, de acordo com Jorge de Sena, o considera autêntico, cf. p. 535), vv.9-14: «Não são isto que falo conjecturas/Qu’o pensamento julga na aparência,/Por fazer delicadas escrituras.//Metido tenho a mão na consciência,/E não falo senão verdades puras/Que m’ensinou a viva experiência».

⁴⁵ Cf. o soneto LIV,13-14 «que co contentamento me tirou/o gosto de algũ’hora ser contente», lição de M apoiada pelos impressos, ao passo que CrB, LF¹⁺² são hipométricos por terem em comum a haplografia da sílaba *co*; *Que o descontentamento*, lição de TT aceite por LAF, será mais bem uma conjectura do copista.

⁴⁶ «Quando esperaba gustos amorosos le obligó el gusto desta esperança a que escri-

e também ilustrável com recurso à canção I,1-3 «A instabilidade da Fortuna,/os enganões suaves de Amor cego/(suaves, se duraram longamente)», esta relação volta justamente a aparecer, com particular insistência, na canção IX, onde se vêem os vv.38-40 «porque Amor e Fortuna determinam/de lhe darem poder pera entenderem,/à medida dos males que tiverem»; 176-8 «Fortuna injusta, que consumes/as idades, levando-lhe diante/ũa esperança em vista de diamante».⁴⁷

Mais isolado, e de sabor mais petrarquiano, o sinónimo *ventura*.⁴⁸ A propósito, o soneto XXIII propõe uma espécie de hierarquização entre *Ventura* e *Fortuna*, na medida em que a primeira está em relação mais directa ora com o autor («Gran tempo há⁴⁹ que soube, da Ventura,/a vida que me tinha destinada», v.1),⁵⁰ ora com o próprio Amor («Soube Amor, da Ventura, que a não tinha», v.9), enquanto a segunda tem conotação mais decididamente negativa, tanto no v.5 «Amor fero e cruel, Fortuna obscura», como no v.1 «que não tem a Fortuna poder nela».

No âmbito da poesia pastoril, a estrita conexão de *falso amor* com os termos *fortuna* ou *ventura* já se encontra, mais uma vez, em Garcilaso, e nomeadamente, na sua quarta canção;⁵¹ vejam-se, a propósito, as observações de Bienvenido Morros Mestres:⁵²

biesse efectos de Amor. Esta esperança le fue concedida por la Fortuna, y luego abaxo dirá que a ella se le opuso el Amor (...) el P. publica en muchos lances por señores absolutos de su libertad, y arbitrio a estos dos principes del mundo Amor y Fortuna» (FS).

⁴⁷ Cf. também v.192.

⁴⁸ Cf. os vv.45-46 desta mesma canção, «que eu conheci mil vezes a Ventura/milhor, mas o pior segui forçado», além da canção V, vv.22-25 «aqui (...)/me trouxe um tempo e teve/minha fera Ventura».

⁴⁹ Na difracção deste v.1, a presença está garantida pela lição de CrB *Grão tempo | há que eu soube da ventura* (= M, a não ser a ausência de *eu*): à prolongação *Grão* → *Grande*, que, com vista a eliminar o hiato, se encontra em PR e LF¹⁺², corresponde, como alternativa, a inserção nos impressos da partícula *já* (*Grão tempo ha já*). A análise fica ulteriormente confirmada graças ao emprego, em FT, da 'word-phrase' *Dias há já*. LAF, pelo contrário, aceita a lição *Grande*.

⁵⁰ «Diziendo que supo de la Ventura qual avia de ser su vida, dize luego que infiria de lo passado lo futuro. Este es el modo con que el Demonio quiere dar a entender que sabe lo futuro» (FS).

⁵¹ Pela qual se vê a análise desenvolvida por Víctor García de la Concha, *La 'officina' poética de Garcilaso*, in: *Garcilaso, Academia Literaria Renacentista*, IV (Universidad de Salamanca, 1986), pp. 83-108.

⁵² *La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso*, «Críticón», 80 (2000), 19-47, p. 24.

En la segunda estancia, Garcilaso alega en su descargo la actuación de una fuerza superior a su voluntad: «No vine por mis pies a tantos daños:/fuerzas de mi destino me trujeron/y a la que m'atormenta m'entregaron» (vv. 21-23); al final de la suya, el Cariteo reparte las responsabilidades entre sí mismo y su destino, al haber terminado con la razón, en beneficio del deseo: «in questo amaro, eterno et van tormento,/ch'io suffro et per mia colpa et per mia sorte,/che diedi a la ragione indegna morte» (vv. 24-26). Al ofrecer una explicación pseudo-científica de su enamoramiento, el toledano no hace más que autoinculparse por su situación actual, al igual que Garci Sánchez de Badajoz cuando primero atribuye el origen de sus males a «ventura», a la que al punto da voz para defenderse y referir la «nueva manera de amar» de la que él ha sido víctima.

O motivo tem que ser inserto no quadro das correntes de pensamento que vinham desenvolvendo sob uma nova luz o debate tradicional entre razão e desejo, o primeiro sendo considerado como elemento fundamental da dignidade humana.⁵³ Quanto à relação entre fortuna e livre arbítrio na poesia pastoril,⁵⁴ particularmente importante é a *Diana enamorada* de Gil Polo (1564);⁵⁵ entretanto, cabe levar em conta que esta transformação em sentido cortesão, no interior do género bucólico, já se iniciara com *Los siete libros de la Diana* de Montemayor.⁵⁶

Esta digressão confirma, parece-nos, mais uma vez, que a expressão *falso amor*, com sua rede de ligações semânticas relativas às noções de *mal(es)* e *fortuna* ou *ventura*, está bem arraigada no vocabulário próprio da poesia bucólica quinhentista.

⁵³ Veja-se Otis H. Green, *Spain and the Western Tradicion*, Madison etc., The University of Wisconsin Press, 1968, t.II, que remete, entre outros, para o *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, na medida em que este desenvolve o motivo da luta da vontade, ao ela se encontrar entre dois inimigos, a razão e o apetite natural (pp. 129-130, 172-3, 286-7).

⁵⁴ Além de Green, op. cit., pp. 309-310, veja-se Charles Trinkaus, *The Problem of the Free Will in the Renaissance and Reformation*, in: P. O. Kristeller e Ph. P. Wiener (org.), *Renaissance Essays*, N.Y. and Evanston: Harperbooks, 1968, pp. 187-198.

⁵⁵ Cf. Aurora Egido, *La invención del Amor en la "Diana" de Gaspar Gil Polo*, «*Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*», 6 (1987), 383-397, p. 396: ««Los restos alegóricos y el determinismo genérico que los modelos imponían en el relato pastoril aparecen constantemente en esta *Diana*, pero pesa sobre todo la voluntad de desmitificar el Amor y convertirlo en el ejercicio de la voluntad libre de los personajes, presidida por la razón»; cf. también Green, op. cit., pp. 328-9.

⁵⁶ «The *Diana* of Montemayor has as its subject el *fino amor* of the courtly tradition, modified by the Neoplatonic interpretations of León Hebreo» (Green, op. cit., p. 327).

7. Entre Quinhentos e a Idade Média teremos, evidentemente, que levar em conta o modelo petrarquiano. No campo semântico em apreço, o soneto incipitário do 'canzoniere' funciona como modelo do género palinódico, embora não se fale ali de *falso amore*, mas sim de «giovenile errore»,⁵⁷ de «vane speranze» e «van dolore», até ao verso final «che quanto piace al mondo è breve sogno».

A tradição foi retomada, entre outros, por Boccaccio, *Rime*, Parte 2,29 «cantai del falso amor cui ragion fuggge»;⁵⁸ Lorenzo de' Medici, *Capitolo* 7,39 «Questi tristi legami oramai spezza:/leva dal collo tuo quella catena,/ch'avvolta vi tenea falsa bellezza,//e la vana speranza che ti mena/leva dal cor, e fa' il governo pigli/di te la parte più bella e serena»; Antonio Beccari, *Rime* 22,7 «De questo falso amor omai la mano/de scriver più de lui voglio retrare,/e rasonar de Dio come cristiano»;⁵⁹ Id. 33,102 «Sia maladetta l'ora e 'l punto ch'io/seguì tua vanità, o falso Amore,/non 'maginando tuo falso pregìo!».

No que respeita a Quinhentos, citaremos Bembo, *Rime* 120,12-13 «Se m'ha falso piacer in mare scorto,/vero di ciò dolor mi fermi a riva»;⁶⁰ Della Casa, *Rime* 17,5 «di seguir falso duce mi rimango»; Id. 19,1-3 «Sperando, Amor, da te salute invano,/molti anni tristi e poche ore serene/vissi di falsa gioia e nuda spene»; T. Tasso, *Rime* 1696,1-4 «Se ben di grave incarco il cor oppresso/ebbi gran tempo, e per rio calle e corto/falso piacer m'ha con lusinghe scorto,/ov'amando il mio mal, odiai me stesso».

Deixando de lado esta tradição palinódica, cabe recordar que o sentido do epíteto *falso* no vocabulário de Petrarca é bastante mais complexo. O passo, na nossa perspectiva, mais interessante talvez seria Rvf 264,28-29 «quel falso dolce fugitivo/che 'l mondo traditor può dare altrui», também levando em conta que, a partir da chamada 'forma Chigi' do *Canzoniere*, esta canção foi destinada a encabeçar a segunda parte de recolha. Outras expressões petrarquianas que nos concernem são, com certeza, Rvf 360,26 «falsa dolcezza»;⁶¹ 69,3 «tante impromesse false»;⁶²

⁵⁷ Cf. Agostino, *Conf.* 6,4,5 «quanto me magis pudebat tam diu inlusum et deceptum promissione certorum puerili errore». O verso petrarquiano ecoa em Alberto della Piagentina, *Il Boezio volgarizzato*, lib. III, 8.2 «Acciò che cognoscendo il falso errore/delle mondane vanità».

⁵⁸ Cfr. Id., *Corbaccio* 17 «il falso piacere delle caduche cose».

⁵⁹ Capítulo em homenagem à Virgem, onde se vê ainda os vv. 115-6 «a zò che nui fuggiam el falso inganno/che sempre ce apparecchia quel nemico».

⁶⁰ De forma «tal ch'Amor questa volta indarno prove/tornarme ai già disciolti lacci suoi» (vv.5-6).

⁶¹ Cf. *Tr. Cup.* IV,61 «O fugace dolcezza!»; Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti* 19, Comm. 2 «Negandomi adunque questo bene Amore, che almanco dor-

335,3 «mirandola in imagini non false», verso que, de forma muito significativa, está calcado sobre *Purg.* XXX 131 «imagini di ben seguendo false». ⁶³ A clara remissão para Dante confirma o sentido de desvalorização filosófica, e mesmo ontológica, à qual Amor está submetido na parte final dos *Rerum vulgarium fragmenta*. Nesta mesma esteira é que, dois séculos mais tarde, Pietro Bembo, no *Capitolo I* das *Rime*, desenvolve sua plúrima definição do falso amor: ⁶⁴

Amor è, donne care, un vano e fello,
 Cercando nel suo danno util soggiorno,
 Altrui fedele, a sé farsi rubello:
 Un desiar, ch' in aspettando un giorno
 Ne porta gli anni e poi fugge com' ombra;
 Né lascia altro di sé, che doglia e scorno;
 Un falso imaginar, che sì ne ingombra
 Or di tema or di speme e strugge e pasce,
 Che del vero saper l' alma ne sgombra:
 Un ben, che le più volte more in fasce;
 Un mal, che vive sempre e, se per sorte
 Tallor l' ancidi, più grave rinasce (...).

Para além da referência ao «falso imaginar» de ascendência dantesca e petrarquiana (e ao lado de alusões mais anódinas, como «doglia e scorno», «or di tema or di speme»), o processo de desvalorização prossegue nas expressões «vano e fello», «fugge com' ombra», «un mal che vive sempre».

O próprio Bembo, aliás, desenvolve amplamente a mesma noção nas suas obras em prosa, e nomeadamente em *Gli Asolani* 3,xv:

Perciò che dicono i savi uomini che, perciò che noi di corpo e d' animo constiamo, il corpo, sì come quello che d' acqua e di fuoco e di terra e d' aria è mescolato, discordante e caduco da' nostri genitori prendiamo, ma l' animo esso ci dà purissimo e immortale e di ritornare a lui vago, che ce l' ha dato. Ma perciò che egli in questa prigione delle membra rinchiuso più anni sta, che egli lume non vede alcuno, mentre che noi fanciulli dimoriamo, e poscia, dalla turba delle

mendo io fussi felice, veramente lo potevo chiamare invidioso, poiché d' una falsa e brevissima dolcezza non consentiva satisfarmi».

⁶² Cf. *Tr. Cup.* III,180 «sue [sc. di Amore] promesse di fe' come son vòte».

⁶³ Cf. *Purg.* 31,34-35 «Le presenti cose/col falso lor piacer volser miei passi».

⁶⁴ Cf. G. Gorni et alii, *Poeti del Cinquecento*, t.I: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 89.

giovenili voglie ingombrato, ne' terrestri amori perdendosi può del divino dimenticarsi, esso in questa guisa il richiama, il sole ogni giorno, le stelle ogni notte, la luna vicendevolmente dimostrandoci. Il quale dimostramento che altro è, se non una eterna voce che ci sgrida: «O stolti, che vaneggiate? Voi ciechi, d'intorno a quelle vostre false bellezze occupati, a guisa di Narciso vi pascete di vano disio, e non v'accorgete che elle sono ombre della vera, che voi abandonate. I vostri animi sono eterni: perché di fuggevole vaghezza gl'innebbriate? Mirate noi, come belle creature ci siamo, e pensate quanto dee esser bello Colui, di cui noi siam ministre».

Como se vê, «false bellezze» chama Bembo tanto aos desejos próprios da idade juvenil, como aos «terrestres amores», na medida em que ambos decorrem do «vano disio»: nem só e nem tanto porque, finalmente, é muito raro que Amor acabe por cumprir com suas promessas; mas porque, acima de tudo, estas «falsas belezas», também chamadas «fugidias»,⁶⁵ se revelam, até quando atingidas, apenas «sombrias» da beleza autêntica e verdadeira. Não é por acaso que no mesmo passo dos *Asolani* vamos de novo encontrar, mais abaixo, a expressão *falso amore*: «e, il falso e terrestre e mortale amore spogliandosi, si vestiranno il vero e celeste e immortale» (3,xxi).

8. No fim da nossa investigação lexico-semântica cabe-nos, na medida do possível, responder às duas questões primordiais que se colocam no plano da crítica textual:

a) como explicar as variantes que caracterizam as duas versões de *Enquanto quis fortuna que tivesse*, e nomeadamente a variante mais importante, aquela que concerne à expressão *falso amor*?

b) qual a relação entre as duas versões, quer do ponto de vista cronológico, quer com respeito ao autor?

Claro que, do ponto de vista metodológico, uma resposta correcta só será possível, na condição de integrar *falso amor* no conjunto formado pelas outras variantes, que nos cabe agora examinar, uma após a outra. Na nossa análise consideramos, a título de hipótese de trabalho, a versão de CrB como anterior à dos impressos.

O sintagma *doce pensamento*, exclusivo do texto de CrB, encontra abonação nas canções autênticas IV,33-35 «esta é a luz que arreda/a negra escuridão do sentimento/ao doce pensamento» (: 38 *tormento*)⁶⁶ e

⁶⁵ Cf. *Rime* 49,1-2 «Ond'io vi do sano e fedel consiglio:/non vi torca dal ver falsa vaghezza» (*Poeti del Cinquecento* cit., p. 209).

⁶⁶ O sintagma contrário encontra-se em VIII,35 «E o vão pensamento».

VII,1-2 «Se este meu pensamento,/como é, doce e suave» (: 4 *tormen-to*).⁶⁷ O modelo é bem petrarquiano, cf. Rvf 75,6 «ch' un sol dolce penser l'anima appaga»; 153,5 «Ite, dolci penser', parlando fore»; 168,1-2 «Amor mi manda quel dolce pensiero/che secretario anticho è fra noi due»; 226,11 «a quel dolce penser che 'n vita il tene».⁶⁸

Quanto à transformação de *tão doce* para *suave*, ambos com referência a *pensamento*, temos uma correspondência precisa em Rvf 72,29 «empiendo d'un pensier alto e soave», à qual se poderá juntar 295,1 «So-leano i miei penser' soavemente/di lor oggetto ragionare in seme»; além disso, veja-se a proximidade entre *occhi soavi* e *dolci pensier'* em Rvf 37,34-36 «quei begli occhi soavi/che portaron le chiavi/de' miei dolci pensier'».

Conforme vimos acima, a junção entre *suave* e *engano*, lição, esta última, apoiada pela tradição do nosso soneto na sua integralidade (v.8), é documentável com base na canção I,2 «os enganados suaves de Amor cego».⁶⁹ Ora, com base numa ampla série de paralelismos, pode-se afirmar que existe uma relação muito estrita entre esta canção, e o par formado pelo nosso soneto, e a canção *Manda-me Amor* na sua redacção definitiva.⁷⁰

Finalmente, a sinergia transformacional entre *suave* e *seus efeitos* (em lugar de *meus males*)⁷¹ explica-se, com toda a probabilidade, com base em Rvf 73,61-63 «I' non poria già mai/imaginar, nonché narrar, gli effecti/che nel mio cor gli occhi soavi fanno».⁷²

⁶⁷ No mesmo texto, a palavra-chave *tormen-to* repercute-se nos vv.15 «pintara meu tormento em vosso gesto»; 35-36 «trouxera tresladada/em meu tormento vossa gentileza». Cf. a canção VIII, vv.46-47 «porque o tormento fero/de vosso apartamento».

⁶⁸ Cf. também 239,4-5 «si dolcemente i pensier' dentro a l'alma/mover mi sento»; 264,55 «un pensier dolce et agro» (na esteira dum poema de Arnaut Daniel); 317,11 «de' miei dolci pensier' l'antiqua soma».

⁶⁹ Cf., p. ex., o incipit do soneto 19 de Hernando Acuña (ed. Ramón García González): «Mientras amor con deleitoso engaño/dava color a la esperanza mía».

⁷⁰ Cf. vv.23-24 «Mas, por usar de suas isenções,/buscou fingidas causas por matarme»; 78 «atormentar-me»; 81-83 «De vontades alheias, que roubava,/(...)/em meu fingido peito me mantinha» (além da canção II, v.20 «mil vontades alheias enganando»). Vejam-se também os vv.72-73 com a rima *tormen-to: pensamento*; e *pensamento*, que se repercute em rima nos vv. 34 e 52, é palavra-rima também repetida na canção II. Idênticas rimas encontram-se na canção III,53-57 *pensamentos: tormentos*; 66-70 *pensamento: tormento* (cf. v.19 «que zombo dos tormentos que passei»).

⁷¹ Para escolher entre uma e outra variante, LAF vale-se do critério do 'usus scribendi' (*n'Os Lusíadas*, «a sintaxe normal é *fazer que*») aplicando-o, mais do que alhures, de forma puramente mecânica.

⁷² E ainda, em geral, cf. Rvf 132,3-4 «Se bona, onde l'effecto aspro mortale?/Se ria, onde si dolce ogni tormento?».

9. Em conclusão. A mudança de *doce* para *suave*, ambos com referência a *pensamento*, apoia-se na canção petrarquiana Rvf 37, vv.34-36 «*quei begli occhi soavi/che portaron le chiavi/de' miei dolci pensier*»: aqui é que se encontra, com efeito, a neutralização entre os termos *dolce* e *soave*, um e outro, com referência a *pensier*, já perfeitamente integrados no vocabulário petrarquiano. Na sequência, a presença do sintagma «*occhi soavi*», tanto em Rvf 37,⁷³ como em Rvf 73, é que verosimilmente favoreceu a substituição de *males* com *efeitos*, na medida em que o segundo dos dois termos corresponde, na segunda destas duas canções petrarquianas, a «*gli effecti/che nel mio cor gli occhi soavi fanno*» (vv.62-63).

Cabe, finalmente, acrescentar que a transformação *doce* → *suave* se deve provavelmente à atracção exercida, no âmbito do macrotexto, pelo sintagma *suaves enganos* que, nesta etapa da evolução da obra lírica camoniana, parece adquirir o papel de fórmula fixa, segundo demonstram as ligações que, com base nele, se podem estabelecer entre o nosso soneto (onde, contudo, *enganos* não tem qualificação), e as canções I (*A instabilidade da Fortuna*) e IV (*Manda-me Amor*), esta última na sua redacção definitiva.⁷⁴ Graças ao sintagma *puras verdades*, bem como às outras correspondências acima assinaladas, o leque das canções em clara ligação com o nosso soneto alarga-se até compreender a grande canção IX (*Vinde cá, meu tão certo secretário*).

Neste contexto, aliás bastante amplo, é que pode encontrar explicação a passagem de *falso amor* para *esperanças*, que corresponde, sem qualquer dúvida, à mudança mais importante. Dentro de um conjunto de esforços que visam, por um lado, a reforçar a coesão do macrotexto, por outro lado, a atingir uma cada vez maior proximidade com o original petrarquiano, duas razões pelo menos podem justificar a exclusão de *falso amor* na redacção do soneto que se pressupõe definitiva.

Com efeito, dentro do processo de transformação que acabamos de descrever, este sintagma não pode senão aparecer incôngruo desde um ponto de vista estilístico: primeiro, trata-se de um sintagma convencionalmente ligado ao estilo bucólico; além disso, a expressão aparece como sumamente equívoca, por ser susceptível de sugerir implicações com uma tradição ligada a uma ideologia de marca neoplatónica. Talvez não seja por acaso que em Camões, afora de um número reduzido de abonações presentes quer em élogas, quer em redondilhas, esta interpretação do fal-

⁷³ Canção de apartamento ('Canzone di lontananza'), aliás bem presente no resto da obra lírica camoniana.

⁷⁴ Muito embora a variante *engano* só se encontre na terceira redacção, v.82 «Bebendo este suave e doce engano».

so amor não é documentável.

Na sequência dos argumentos aqui apresentados, as variantes de CrB terão que ser consideradas cronologicamente anteriores às do resto da tradição, quer por ser objecto provável de (auto)censura (*falso amor*), quer por as variantes alternativas (*suave e seus efeitos*) mais se aproximarem do modelo petrarquiano, na medida em que, nos casos em apreço, este se identifica com passagens únicas (hapax) no ‘corpus’ dos *Rerum vulgarium fragmenta*.

Finalmente, o processo de transformação realizou-se, com toda a probabilidade, no âmbito exclusivamente autoral, como testemunham as directizes, aliás nitidamente reconhecíveis, dum projecto que não poderia emanar de outrem que o próprio autor.

10. Na hipótese duma nova edição crítica deste soneto camoniano teremos, como sempre, aliás, no caso de variantes autorais, que imprimir as duas versões frente a frente. Trata-se, no caso em apreço, dos textos de CrB e de LF, só corrigindo em CrB os erros *exempto* (v.6, claro que em lugar duma grafia alatinada **exempto*) e *sabe* (v.13, em lugar de *sabei*).

Ao utilizar-se de LF como único texto de base LAF adaptou, como de costume, a grafia do ms. ao ‘usus’ camoniano, tal como resulta d’*Os Lusíadas*. Neste caso, a processo de adequação limitou-se às formas *dixese* (v.8), mudado para *di[ss]es[s]e* «por admissível influência espanhola», e *Entidimento* (v.14), mudado para *ent[en]dimento* (na verdade, bastava restaurar *enti<n>dimento*).

No caso de CrB, as intervenções teriam sido mais numerosas, concernindo em particular as grafias *escripturas* (v.6, com base em *Lus. V,23*); *ingenho* (v.7, posto que n’*Os Lusíadas* temos 18 ocorrências de *eng-* e só uma de *ing-*); *tromento* (v.7; a forma «com metátese, é popular e não encontra abonação em *Os Lusíadas*»); *sugetos* (v. 9: «em CrB houve», por espanholismo, «redução do ditongo em *sugetos*, dando uma forma inexistente em *Os Lusíadas*»); *libro* (v.11: «decorre de possível influência espanhola»).

Para além da questão dos espanholismos, que mereceria ser tratada à parte, já tivemos a ocasião de chamar a atenção para a inoportunidade de normalizar, com base no sistema gráfico – ou, melhor dizendo, do estilo editorial – d’*Os Lusíadas*, a grafia dos testemunhos, quer manuscritos, quer impressos.⁷⁵ Já sabemos como, particularmente na tradição impressa quinhentista, o estilo editorial é, na maioria dos casos, o resultado dum com-

⁷⁵ Cf. Barbara Spaggiari & M. Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004, pp. 134-6.

promisso entre autor e editor, sendo o editor quem, via de regra, tende a impor suas normas. Além disso, não temos qualquer prova de que, caso tivesse chegado a dar a lume sua recolha de poemas líricos, Camões teria escolhido o mesmo estilo editorial d'*Os Lusíadas*. Finalmente, o respeito da roupagem formal do manuscrito de base tem que considerar-se um dos maiores progressos científicos conseguidos, no decurso do século XX, no âmbito tanto da filologia como da 'bibliography'.

PORTUGUÊS UMA LÍNGUA DE ONDE SE VÊ O MAR

Rosa Adanjo Correia

Uma língua é o lugar donde se vê o mundo e de ser nela pensamento e sensibilidade. Da minha língua vê-se o mar. Na minha língua ouve-se o seu rumor como na de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto. Por isso a voz do mar foi em nós a da nossa inquietação. Assim o apelo que vinha dele foi o apelo que ia de nós. Vergílio Ferreira¹

*Se em Portugal nos deliciamos com o caril, a muamba, tchabéu ou a catchupa, lá longe, nos novos países de língua portuguesa continua-se a fazer o bacalhau com batatas que leva também banana verde, ou o cozido à portuguesa que, por acréscimo, ainda agradece a presença de batata doce e da mandioca. Claro, o bom vinho português marcará sempre a presença **Orlanda Amarílis² (Cabo Verde)***

A lusofonia situa-se, não só, na convergência de várias dinâmicas que a História de Portugal foi despertando ao longo dos séculos, presentificando as utopias de António Vieira, Fernando Pessoa, Agostinho da Silva e tantos outros, como também nos acontecimentos e nos factos criados a partir da colonização portuguesa e das opções partilhadas pelas ex-colónias que, no momento das suas independências optaram pelo português como sua língua oficial. Actualmente, oito países independentes – Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor dialogam em português e usam-no como língua de comunicação internacional, de ciência, cultura, ensino, religião.

¹ Vergílio Ferreira, 1991, in discurso «A Voz do Mar», pronunciado na altura de receber o “Prémio Europália” em Bruxelas

² AMARÍLIS, Orlanda, 1996, «Nota Prévia» in *MENSAGEM – casa dos Estudantes do Império*, 1.º Vol., Linda-a-Velha, ALAC, p. VII

Este não é um conceito pacífico, pessoalmente, perfilhamos a ideia de Eduardo Lourenço para quem «a lusofonia não é nenhum reino mesmo encantadamente folclórico. É só – e nem é pouco nem simples – aquela esfera de comunicação e de compreensão determinada pelo uso da língua portuguesa [...] um continente imaterial disperso pelos vários continentes»³, havendo, no entanto, quem entenda e afirme ser a lusofonia tão-só um saudosismo do império perdido. Neste campo encontramos, entre outros, António Tabucchi que, em Março de 2000, declarou ao jornal *Le Monde*, ser a «lusofonia»

... um termo que está em circulação desde há já vários anos por obra das autoridades institucionais de Portugal. Baseia-se na ideia da língua como pátria ou como bandeira nacional, ou, se se quiser, como coagulante da ideia de nação. Os leitores que se recordem a este propósito da reabilitação da ideia de francofonia que teve lugar há vários anos [com muito escasso sucesso, verdade seja dita] sabem bem como um país que tenha perdido o seu império ou as suas colónias pode constituir uma fértil terra de cultivo para uma invenção meta-histórica desse calibre, que supõe uma espécie de sucedâneo para o imaginário colectivo

ou Alfredo Margarido⁴ que a considera uma dissimulação dos «traços brutais do passado» ou, ainda, Professor Giuseppe Tavani, que, em «Problemas de expressão linguístico-literária nos países africanos de independência recente», contesta a pertinência da escolha do português como língua oficial das ex-colónias⁵.

A contrapor estas posições Amílcar Cabral e Luandino Vieira, cujas personalidades nos merecem credibilidade, respeito e dispensam quaisquer apresentações, confirmaram com veemência a pertença do português como língua **sua**:

*[o português é] "... uma das melhores coisas que os tuga [portugueses] nos deixaram, porque a língua não é prova de nada mais senão um instrumento, para os homens se relacionarem uns com os outros"*⁶ **Amílcar Cabral (Guiné-Bissau)**

³ Citado por Cristóvão, Fernando, 2005, *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Luanda, Praia, Maputo, Texto Editores, p. 654

⁴ Margarido, Alfredo, 2000, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas

⁵ in *Estudos Italianos em Portugal, 1975-1976*, n.º 38/39. Lisboa, Instituto Italiano de Cultura, pp. 79-93

⁶ in Cabral, Amílcar, «Resistência Cultural», in *Textos Políticos de Amílcar Cabral*,

*O que é que ficou da componente europeia por via portuguesa? Bom, ficaram alguns valores universais que fazem parte da nossa cultura, ficou a língua portuguesa como língua **nossa**. Portanto, nós não admitimos mais que a língua seja só de um país. Há uma comunidade linguística muito grande da qual nós também participamos. Costumamos dizer que a língua também é um troféu de guerra. Portanto, isso não se discute mais*⁷ **Luandino Vieira (Angola)**

Ou ainda, o professor da Universidade Eduardo Mondlane (Maputo), Lourenço do Rosário, asseverando a validade da «herança» linguística e a legitimidade da escolha do português como língua oficial para estes jovens países:

*“a língua portuguesa não é uma herança com carácter provisório” mas sim “uma dura conquista”*⁸ **Lourenço do Rosário (Moçambique)**

O português, língua de diáspora e de mestiçagem cultural, percorreu uma longa estrada desde o século X até os nossos dias.

De simples dialecto românico surgido com formas dispersas, mas documentadas já com marcada individualidade em textos notariais de «latim bárbaro», passa à «língua vulgar» em que estão escritos a *Notícia do Torto e o Testamento de D. Afonso II*, datados, respectivamente, de 1212-16 e 1214⁹. Durante o reinado de D. Dinis, foi elevado a língua nacional oficial do Reino de Portugal, habitado então por cerca de um milhão e meio de pessoas. Hoje, na primeira década do século XXI, é uma língua difundida pelo Mundo com cerca de 210 milhões de falantes, segundo previsões de estatísticas de demografia linguística em 1985.

Com efeito, a língua portuguesa a partir desse recanto norte da Península Ibérica foi-se expandindo por uma área vastíssima que, de modo descontínuo, abarca os cinco continentes: Europa em Portugal continental e nos arquipélagos da Madeira e dos Açores; África Ocidental em An-

Lisboa, Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, Secretaria de Estado e Acção Social, MEIC, p. 26

⁷ in *Conversa com Luandino*, gravação, Luanda, Agosto de 1989. Janeiro de 1990.

⁸ «Língua Portuguesa e cultura moçambicana/De instrumento de consciência e unidade nacional a veículo e expressão de identidade cultural», 1982, in *Cadernos de Literatura*, n.º 12 Departamento de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra/Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 65-66.

⁹ Recentemente foi descoberto um outro documento original, também escrito em português, mas de 1175 – a Notícia de Fiadores, in «Tempo da Língua» Centro Virtual Camões,

la, Guiné-Bissau e nos arquipélagos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe; África Oriental em Moçambique; América do Sul no Brasil; Ásia em Macau; Oceânia em Timor-Leste.

Além desta situação efectiva de existência como língua autónoma convém recordar que o português ainda se encontra presente em crioulos de base portuguesa, embora afastados da língua de origem, em Cabo Verde, na Guiné-Bissau, no Senegal na zona de Casamance, nas ilhas de São Tomé e Príncipe e de Ano Bom, na África. Segundo o Professor Lindley Cintra foi ainda detectada a sobrevivência de núcleos populacionais falando crioulos de base portuguesa, na costa da Índia (Chaul, Korlai e Fort, Cochim, Tellecherri, Cananor) e de Ceilão/Sri Lanka (Vaipim e Batticaloa) assim como o crioulo de Tugu na Ilha de Java.¹⁰ Igualmente o «papiamento» de Curaçau, Aruba e Bonaire e o dialecto de Surinam na Guiana são crioulos de base portuguesa que sobrevivem no continente americano. Referimos ainda o galego, falado na região autónoma da Galiza, e resultante, tal como o português, dessa «língua vulgar» do Noroeste da Península Ibérica de onde se formou o galego-português e no qual foi expressa com grande pujança a lírica peninsular dos séculos XIII e XIV.

Conquanto em Portugal Continental se encontre praticamente uma homogeneidade linguística a língua portuguesa, na sua extensão pelo Mundo, como é natural e óbvio em qualquer língua viva, é uma língua diferenciada em variedades que divergem fonética, gramatical e lexicalmente. O professor Lindley Cintra afirmou em Outubro de 1981:

Um dos aspectos que me parecem de notar no modo de ser actual da língua portuguesa é a existência e reconhecimento dentro dele de três normas ou padrões linguísticos: a norma europeia, a norma brasileira e a norma galega. Este facto que não é comum e creio até não ter paralelos exactos, tem que ver evidentemente com uma diversificação interna, determinada pela geografia ou pela história, ou por ambos os factores simultaneamente, mas que não chega a poder considerar-se uma ruptura.¹¹

Revisitando o passado, constatamos que a difusão do português pelo mundo se operou nos séculos XV e XVI, época em que a «língua esteve

¹⁰ «Situação actual da Língua Portuguesa no Mundo», 1983, in PALAVRAS, n.º 4/5/6, APP, pp. 7-17 (versão portuguesa de uma Comunicação proferida na Biblioteca do Congresso, Washington D.C, 1981)

¹¹ *Op. Cit.*

ao serviço de uma política de domínio económico, de investigação científica e de evangelização»¹².

A expansão portuguesa constituiu-se, assim, como um marco fundamental na história da língua portuguesa, um período de viragem, de propagação e de enriquecimento. Nessa época, o português tornou-se «língua franca» no Oriente tendo deixado, como vimos, marcas em vários idiomas, dialectos e crioulos que ainda sobrevivem»¹³.

Ao observarmos a situação do português na África temos de recordar que esta língua tem uma permanência que remonta ao século XVI, portanto, com três séculos de anterioridade em relação ao francês e inglês. Como afirma Salvato Trigo:

*Quer isto dizer que a língua portuguesa, ainda que pouco expandida nesse tempo, já tinha sido fecundada pelo contacto com a paisagem física e humana da África, amoldando-se à situação de língua veicular mestiçada e permitindo mesmo, já no século XIX, a criação poética e literária bilingue...*¹⁴

Vejamos, agora, as motivações dos países saídos da colonização portuguesa para a escolha da sua língua oficial.

Embora tivessem combatido o regime colonial, as três colónias onde se desenvolveu a luta armada contra os portugueses – Angola, Guiné e Moçambique – deliberaram tornar a língua portuguesa língua oficial, várias foram as razões que estiveram nas causas desta determinação.

Uma razão, comum a todas, sobreveio durante a guerra de libertação nacional, pois houve a necessidade de adoptar um idioma no qual todas as pessoas se entendessem, uma língua para realizar a propaganda política, uma língua para os textos e programas de rádio de esclarecimento, consciencialização e mobilização para a luta, essa língua só podia ser o português, dada a multiplicidade étnica e linguística em cada uma delas. À medida que a guerra foi avançando e se foram constituindo zonas libertadas foi-se desenvolvendo a escolarização e a alfabetização das populações em língua portuguesa.

¹² ESTRELA, Edite in «A Língua Portuguesa em Mudança», *Mealibra*, n.º 6 Série 3, Dezembro/2000, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, pp. 99-102

¹³ FONSECA, Fernando Venâncio Peixoto da (1985) *O Português entre as línguas do Mundo*, Coimbra, Almedina

¹⁴ «Literatura colonial Literaturas africanas», 1985, in *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa, s/d, Vega, p. 143 (Comunicação apresentada no Colóquio sobre «Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Identidade Nacional», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho de 1985)

Uma vez alcançada a independência e, no momento de tomar em mão os destinos da nação, os Partidos, que vieram a constituir-se como Governos, constataram duas realidades em simultâneo, por um lado, a dificuldade em escolher, perante a diversidade das etnias, a língua oficial nacional, por outro, mesmo elegendo uma delas, como efectuar a alfabetização, dado o imenso atraso nos estudos linguísticos das línguas nacionais, a ausência de gramáticas e de dicionários e, obviamente, de professores.

Deste modo, a língua portuguesa era a que menos problemas levantava entre as diversas etnias, embora tivesse sido feita pouca escolarização em português, podia afirmar-se, deste jeito, que a única língua comum era esta, a qual, após a descolonização, perdeu o seu carisma dominador e arrogante e tornou-se uma língua neutra de unidade. Podemos concentrar na justificação do Professor Fernando Ganhão, Reitor da Universidade Eduardo Mondlane, toda esta problemática, idêntica para os outros países:

... teria sido impossível que em 25 de Junho de 1975 (data da independência de Moçambique) se tivesse escolhido uma das várias línguas moçambicanas para língua nacional, porque as querelas que isso traria fariam de certo perigar a existência de Estado uno, teriam impossibilitado a unidade que criámos no seio do nosso Partido Frelimo e impedido as vitórias que já alcançámos na edificação das bases materiais e ideológicas para a construção da sociedade socialista”¹⁵

Esta era a situação nos três países continentais, para Cabo Verde e São Tomé e Príncipe o caso era diverso. Aqui, havia uma situação de bilinguismo: o português língua oficial e de escolarização e o crioulo língua nacional e materna. Em ambos os países a transferência da alfabetização do português para o crioulo seria caríssima e os Estados não tinham o poder económico para o arranque desta empresa, sendo que a falta de meios (professores, gramáticas, dicionários, manuais...) era idêntica à dos outros países.

Uma outra razão, esta de ordem política e diplomática, pesou também na adopção do português: nas relações exteriores o português seria sempre a língua da diplomacia de todos os países africanos emergentes da colonização portuguesa, quer entre si, quer nos contactos com Portugal e, também com o Brasil.

¹⁵ citado in Ferreira, Manuel, *Que futuro para a língua portuguesa em África?*, 1988, ALAC, pp. 25-26.

Passadas mais de três décadas sobre a proclamação das independências, constata-se que nos PALOP/s (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) aumentou o número de falantes de português, devendo-se tal êxito, fundamentalmente, ao gigantesco esforço de alfabetização levado a cabo pelos respectivos governos e, hoje, a língua é de todos, como profetizou Manuel Ferreira

... os Cinco partiram do princípio de que a língua é um facto cultural, e os factos culturais começam por pertencer a quem os produz, é certo, mas a partir daí deixam de ter dono: são de quem os quiser ou tiver necessidade de os utilizar. Reapropriaram-se da língua portuguesa como se deles fosse. Assumiram-na com toda a dignidade e naturalidade e agora reintroduzem-na por todo o seu espaço nacional, privilegiando-a, difundindo-a, dando-lhe um estatuto nobre, ao mesmo tempo que a vão interiorizando, tornando-a totalmente sua. Tão sua que a modificam, a alteram, a adaptam ao universo nacional ou regional, e a transformam, no plano da oralidade e no plano da escrita. Transformações que levarão (levam ou levaram) à cabo-verdianidade, à angolização, moçambicanização, guineização, são-tomensização. A língua portuguesa deixa, portanto, de ser de Portugal para ser de todos esses países, além do Brasil, da Galiza, de Timor-Leste, de todo a parte onde ela se fala com expressão numérica e social. A língua não é de nenhum para ser de todos.¹⁶

No plano linguístico as novas nações africanas de língua portuguesa e o Brasil exercem sobre a norma padrão da língua portuguesa uma acção de renovação e de transfusão de “sangue novo”: povos de diversas latitudes “fazem português”, incorporando-lhe novos termos e desviando-o para caminhos nunca antes imaginados, numa cumplicidade difícil de compreender por “estrangeiros”.

O português vai-se deslocando do espartilho da oficialidade para zonas mais íntimas. [...] Em Moçambique, como aliás em Angola, Cabo Verde, São Tomé e Guiné-Bissau, existe uma relação descomplexada com a língua portuguesa. Essa atitude não é comum em outros países africanos relativamente às suas línguas oficiais. Os povos das ex-colónias assaltaram o português, fizeram do idioma estrangeiro algo que vai sendo cada vez mais da sua propriedade¹⁷.

Mia Couto

¹⁶ *op. cit.*, pp. 67 e 68.

¹⁷ Revista ICALP, Setembro de 1989.

No seio dos povos que falam português há um fio condutor, uma corrente subterrânea, misto de fraternidade, solidariedade e amizade, fundamentada em raízes culturais onde, com alguma dificuldade, descortinamos o que veio de uns ou de outros: na língua, na música, na gastronomia encontramos estranhos percursos, labirintos insondáveis, requintadas mestiçagens, sincretismos... e, ainda, um conjunto de «factos culturais», comportamentos e atitudes próprias de povos que se “mestiçaram” fruto das rotas iniciadas no século XV e que, hoje, com a «aldeia global», se acentuam.

Lusofonia é, portanto, uma cultura viva, dinâmica e em transformação permanente, é um «projecto cultural herdado do humanismo universalista português»¹⁸ sem ambições neocolonialistas ou de dominação cultural e política, que Gilberto Mendonça Teles magistralmente sintetiza no seu poema «Língua»¹⁹

*Esta língua é como um elástico
que espicharam pelo mundo.*

*No início era tensa,
de tão clássica*

*Com o tempo, se foi amaciando,
foi-se tornando romântica,
incorporando os termos nativos
e amolecendo nas folhas da bananeira
as expressões mais sisudas.*

*Um elástico que já não pode
mais trocar, de tão usado;
nem se arrebenta mais, de tão forte.
Um elástico assim como é a vida
que nunca volta ao ponto de partida.*

¹⁸ Cristóvão, Fernando, 2005, *op. cit.*

¹⁹ Teles, Gilberto Mendonça, 1986, *Hora Aberta*, José Olimpo Editora / Pró-Memória, Rio de Janeiro / Brasília, p. 61.

A PENA DA ESCRITA E O CANTO – DE CAMÕES A PESSOA

José Carlos Seabra Pereira

1. Num Colóquio internacional de língua e de literatura portuguesas, por tempo de regresso pós-imperial dos poderes da Filologia¹ e de incerto confronto com os ataques à indefinição referencial da literatura e à sua suposta irrelevância pragmática², proponho-me tomar um motivo para breve reencontro com os dois autores maiores do cânone literário português e ambos cultores, a quatro séculos de distância, de uma poesia de conhecimento – não na acepção de transmissão versificada de saberes exógenos, mas sim no sentido de poesia intrinsecamente noemática (como Vitorino Nemésio disse um dia para Valéry) e de rito literário com endógenas consequências antropológicas.

De acordo ainda com a orientação de perspectiva que decorre da denominação do Colóquio, proponho-me aproximar-me desse motivo – a «pena» da escrita – de modo a ressaltar como etimologia, polissemia e poética se congregam em Camões e em Pessoa para magnífica concretização da literatura enquanto espaço do que Eugenio Coseriu chamou a plenitude funcional da linguagem (aqui sob a forma dessa língua histórica que é o português).

Partindo daí, creio que poderemos deslocar-nos entre a poética do desafio petrarquista e o fingimento poético modernista, revisitando primeiro o significado e o destino da pena existencial no processo em que a lírica camoniana adota e reelabora aquela poética do desafio, ao mes-

¹ Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology*. Urbana and Chicago, Univ. Illinois Press, 2003; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Sobre o regresso à Filologia», in AA. VV., *Gramática e Humanismo*. Braga, Faculdade de Filosofia da U.C.P., 2005, pp. 83-92.

² Cf. Desde René Wellek, *The attack on literature and others essays*. Brighton, The Harvester Press, 1982, até William Marx, *L'adieu à la littérature*. Paris, Éditions de Minuit, 2005, ou Antoine Compagnon, *La littérature, pour quoi faire?* Paris, Collège de France / Fayard, 2007.

mo tempo que busca e alcança uma via discursiva de superação metafísico-religiosa das suas aporias, e conferindo depois com o estatuto construtivista e o valor funcional da pena existencial na poética pessoana da «dor lida» e da «emoção estrangeira».

Se não nos equivocamos, em ambos os altos discursos poéticos deparamos, em graus diversos, com um trajecto que pode ser lido como derivando desde postulações de plenitude existencial do Homem – que em Camões conduzem à configuração de vãs euforias amorosas, cognitivas e ontocosmológicas, mas em Pessoa surgem já toldadas pelas sombras da era da suspeita (exoliterária e endoliterária) – até às experiências de crise epistemológica, psicológico-moral e metafísica, para desembocar em diferentes antevisões de uma plenitude outra.

Ambas inexequíveis sem a mediação do discurso poético, essas projecções obedecem todavia a distintas teleonomias. Em Camões, ilumina o caminho da salvação transcendente (ao texto e ao mundo); em Pessoa (aqui, em rigor, na figura autoral pessoana que é o sujeito de enunciação do “Cancioneiro”, distinto de outras figuras autorais, heterónimas ou ainda ortónimas *sous bénéfice d’ inventaire* como o “Pessoa rosa-cruz”, ou o autor de *Mensagem*, etc.), coage-se à frustração céptica da epifania e faz declinar a virtude soteriológica em melancólica subsistência pelo e no texto autotélico.

Na lírica de Camões, por nobilitante mediação transmanente do texto, e no cancionero de Pessoa, por compensatória sacralização imanentista do texto, inscreve-se a utopia moderna da graça eficiente da poesia, a que só se tem acesso pela «pena» da escrita (os trabalhos e provações da concepção e da composição textual) em que se realiza a transmutação sortílega da «pena» existencial (do autor) no corpo eucarístico do poema (e na sua comunhão pela leitura cooperante).

Em ambos a experiência criativa da poesia é fundamental e melancólico processo de aprofundamento da autoconsciência (e «daquele desenvolvimento da largueza» da Consciência do Homem em que, no dizer de Pessoa, reside a essência da cultura e da civilização), com lúcida despedida de ilusões mundividentes e de panaceias egóticas ou interpessoais, em favor de aleteias contrastivamente prenhas.

Em Camões, o agone da escrita poética é meio de chegar à conversão ascética e à Graça divina, que pode conceder a antevisão e o acesso misericordioso à plenitude na Pátria celeste, isto é, no seio amoroso do Pai transcendente. Em escritores modernos pós-românticos mas abrigados à margem da era da suspeita, ainda a criação poética ministra o resgate e conduz à salvação, mas cada vez mais apenas enquanto meio de integração ontológica na plenitude imanente do Ser. Em modernistas pós-nietzscheanos,

como Pessoa ele mesmo, resta a plenitude no texto sob caução (dada a ameaça nihilista da inatividade de tudo) ou o antegozo contingente dessa plenitude poética (hipotecada pela suspeita da impossibilidade da linguagem e da literatura dizerem o Ser e configurarem o Sentido).

Na lírica de Camões, a vontade de plenitude da Consciência, buscada *pela* língua literária, parece conduzir à consciência feliz no vínculo soteriológico à Verdade e ao Ser. No cancionário de Pessoa, esse desígnio julga-se armadilhado na consciência infeliz, a que não resta senão o sucedâneo de plenitude *na* língua literária.

2. O que queremos sublinhar no valor funcional da polissemia de «pena» nas *Rimas* implica o seu enquadramento por uma síntese de leitura estruturante da lírica camoniana como unidade dinâmica e do papel axial que nela cabe à refracção da poética do desafogo petrarquista.

A constituição dessa unidade dinâmica arranca da adesão fugaz e da insatisfação perante visões eufóricas do Amor e do Mundo com voga epocal (erótica hedonista e naturalismo renascente³; amor da *donna angelicata* e espiritualismo edificante de matriz stilnuovística⁴; síntese neoplatónica⁵), passa pelo desfoque do petrarquismo oscilante em sentido disfórico⁶, desemboca primeiro na consequente emergência de uma arte inquieta do desconcerto do mundo e da cisão íntima⁷, tenta subsequentemente, mas em vão, superar essa crise quer pela hipertrofia profética do eu lírico⁸ e pelo poder demiúrgico do verbo profano (confinado ainda à

³ Como se comprovaria pela análise da ode «Naquele tempo brando», dos sonetos «Está-se a Primavera trasladando» e «Se as penas com que Amor tão mal me trata» e da égloga «As doces cantilenas que cantavam».

⁴ Como se comprovaria pela análise dos sonetos «Um mover d'olhos brando e piadoso». «Fermosos olhos que na idade nossa», «Alma minha gentil, que te partiste» e «Cara minha inimiga em cuja mão».

⁵ Como se comprovaria pela análise da ode «Pode um desejo imenso» e dos sonetos «Transforma-se o amador na cousa amada» e «Pede o desejo, Dama, que vos veja».

⁶ Como se comprovaria pela análise dos sonetos «Quando o sol encoberto vai mostrando» e «Aquele triste e leda madrugada», da elegia «Aquele que de amor descomedida», do soneto «Amor é um fogo que arde sem se ver» e dos sonetos «Ah! Minha Dinamene! Assi deixaste» e «Quando de minhas mágoas a comprida», «O céu, a terra, o vento sossegado» e «Em prisões baixas fui um tempo atado».

⁷ Como se comprovaria pela análise dos sonetos «Doces lembranças da passada glória», «Eu cantei já, e agora vou chorando» e «Com grandes esperanças já cantei».

⁸ Como se comprovaria pela análise dos sonetos «Correm turvas as águas deste rio» e «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades», da «Esparsa sua ao desconcerto do mundo» e do «Labirinto do Autor queixando-se do mundo», das oitavas «Quem pode ser no mundo tão quieto», do soneto «Tanto de meu estado me acho incerto» e do «caso de Actéon» na égloga dos Faunos, etc.

poética do desafogo petrarquista e suas ambições⁹, arrastada depois para a autodesclassificação na sequência da crise que atinge amor e mundividência¹⁰), quer pelo fideísmo de último recurso perante o dilema entre irredutível absurdo ou inefável poder de um *Deus absconditus et otiosus*¹¹, para finalmente encontrar verdadeiro acesso à verdadeira plenitude (conquista da beatitude, pela recapitulação em Cristo, e seu canto) através de vida e poesia doravante indissociavelmente iluminadas e dirigidas pela Graça, mas também regidas pela interação penitente e virtuosa de Fé, Razão e Vontade (que só a responsabilização pelo livre arbítrio, a ascese, a oração e a Graça possibilitam)¹².

Este encaminhamento da lírica camonianiana – segundo leitura metacronológica, claro – não invalida o papel axial da poética do desafogo, nem diminui a importância que nela detém a correlação de *imitatio uitae* e de *imitatio stili*. Trajecto e unidade dinâmica do canto camoniano permanecem subordinados ao princípio (retórico e pragmático) da autenticidade lírica exemplarmente assumido por Petrarca: a poesia é expressão, que se impõe como sincera ao leitor, de algo que foi vivido (sentido, sofrido) pelo poeta; se não, menorizar-se-ia como exploração de convenções literárias, porventura dotada de mestria, mas inane. Todavia, tal não se confunde com reduzir o acto e o facto de verbalização lírica (grito, canto, escrita...) a um desabafo espontâneo, à ejaculação irreprimível de um conteúdo vivencial em estado explosivo. Certo é que implica a reafirmação da precedência do vivido sobre o dito, no duplo sentido de anterioridade e de motivação genésica; não anula, porém, por essa razão, a grandeza e a impositividade da poesia, nem tem de confinar-se a uma função evasiva. Embora possa por vezes responder a apelos escapistas, o discurso de autenticidade lírica segundo a estética do desafogo visa sobretudo um efeito catártico, autocatártico antes do mais; é tentativa de reinstauração da ordem no tumulto do vivenciado, de redescoberta de um sentido para o caos do experimentado, de conquista de uma coerência última para os «casos» da existência, do confronto do eu consigo mesmo e com os outros.

Nessa experiência de integração superadora, inextricavelmente existencial e poética, a superação do desconcerto do mundo e da crise do su-

⁹ Como se comprovaria pela análise dos sonetos «Erros meus, má fortuna, amor ardente» e «O dia em que eu nasci, moura e pereça».

¹⁰ Como se comprovaria pela análise do soneto «Depois que quis Amor que eu só passasse» e da canção «Vinde cá, meu tão certo secretário».

¹¹ Como se comprovaria pela análise dos sonetos «Verdade, Amor, Razão, Merecimento» e «Vós outros, que buscais repouso certo».

¹² Como se comprovaria pela análise das redondilhas «Söbolos rios que vão».

jeito (pois em Camões já a inquietação da subjectividade não decorre apenas do herdado *curarum conflictus* petrarquiano, antes se descobre indissociável do problema ou da iminência do absurdo na condição humana) cumpre-se em regime de *imitatio uitae*, que não consiste em registo inerte da natural emergência dos fenómenos existenciais, mas sim na recriação dessa fenomenologia numa vida exemplar – (auto)biografia ideal construída segundo uma ordem nova, que lhe é própria, e que ultrapassa as fronteiras do domínio pessoal para adquirir valor paradigmático de dimensão universal. Tal *imitatio uitae* só se realiza segundo determinados princípios formais e certos processos retórico-estilísticos, isto é, não há autocatarse e superação sem adequada *imitatio stili*.

3. Como ficou aludido, uma conotação de vivência sentida e sofrida envolve, como traço aurático e como tática de *captatio benevolentiae*, o substrato arvorado em garante da autenticidade lírica nessa correlação de *imitatio uitae/imitatio stili* que guinda a concretização discursiva da poética do desafogo. Ora, no vocabulário camoniano, esse núcleo denotativo de facto experienciado e esse halo conotativo de sagração sofrente são significados, recorrentemente, pelos valores denotativos e conotativos da palavra «pena».

Por outro lado, também o cálamo com que o poema vai sendo escrito – trasladado da alma para o papel, depois de a «saudade» e outras modalidades de desengano o haverem gravado incoercivelmente na alma – surge recorrentemente designado por «pena»; e, em repetidos passos, por vezes nucleares, essa denominação dá lugar a desdobramentos (léxico-gramaticais e semânticos, imagísticos e simbólicos) possibilitados e potenciados por essa «pena», cálamo da escrita que dá corpo ao poema, ser originariamente uma pluma de ave.

O mais importante, porém, na óptica desta minha comunicação, é o vínculo placentário que a versão camoniana da poética do desafogo e da superação das suas aporias estabelece entre essas «penas» – primeiro, entre o penar existencial do poeta e a «pena» da escrita, que é metonímia do acto de escrever e metáfora da poesia escrita, mas também referência à pluma que viabiliza como instrumento aquele acto e aquela manifestação textual da poesia; depois, entre essas figuras ancoradas nessa referência e nova translação metonímica e metafórica a certo voo que do texto autocatórtico pode levantar o espírito humano à imagem e dissemelhança da asa ou ave evocada pela pluma.

Acontece que o discurso poético de Camões pode aí prevalecer-se, como conhecimento e dicção, de particulares potencialidades diassincrónicas da língua portuguesa explorada conexamente com os subsistemas

específicos do polissistema literário em tal semiose – neste caso, as virtualidades verbo-simbólicas oferecidas por lexemas homónimos provenientes de étimos latinos diferentes; e se a recondução à etimologia pode por vezes actuar como freio da polissemia, também pode valer como fonte dessa polivalência ou, mais precisamente, reactivar na leitura do texto poético a abertura polissémica (num processo paralelo ao da reanimação metafórica das figuras lexicalizadas por catacrese). Com efeito, a vivência penosa que é dita subjazer à *imitatio uitae* corresponde ao derivado português do latim *poena*, *-ae*, de onde traz os semas de ‘castigo’ e de ‘sofrimento’ – entregando à exploração cotextual da plurissignificação e da indeterminação semântica correlatas questões em aberto (por erro ou malefício? por mal subjectivo ou objectivo? por «desvario» ou «desconcerto»?...). Mas a palavra «pena» daí derivada ganhou em português as valências de ‘lamento compassivo’ ou ‘autocompassivo’ e conotações de mágoa nostálgica que não ficam alheias à lírica camoniana. Por seu turno, a «pena» que designa em português pluma de ave corresponde ao latim *penna*, *-ae*, com todas as virtualidades metonímicas, metafóricas e simbólicas inerentes à área vocabular e imaginífica de ave e voo...

Ora, em vários poemas de Camões, e em especial nas grandes canções da melancolia¹³, com a pena de escrever o poeta realiza o processo da escrita (que é graça e pena) para dar vida textual à pena verbo-simbólica que fica latente no poema, nela reconfigurando paradigmaticamente a pena existencialmente experimentada. Uma vez constatados os insatisfatórios limites do poder demiúrgico do canto de desafogo lírico (que se desejaria em vão ir «em versos desvarios concertando»), como se manifesta na magnífica insuficiência ontognoseológica e catártica da canção X, surge a estrutura dialéctica da suma poética de recapitulação e superação – as redondilhas *Sôbolos rios que vão*¹⁴; e o seu lance decisivo, no plano ideotemático e no plano retórico-estilístico, é a dissociação que na 18.^a décima, charneira precisa do poema, se opera mercê da polissemia de «pena»:

Que, se vida tão pequena
se acrescenta em terra estranha,
e se amor assi o ordena,

¹³ Veja-se Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «As canções da melancolia: aspectos do Maneirismo de Camões», in *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa, Edições Covaia, 1994, pp. 209-228.

¹⁴ Veja-se Maria Vitalina Leal de Matos, «Sôbolos rios. Uma estética arquitectónica.», in *Ler e Escrever*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 55-64.

razão é que canse a pena
de escrever pena tamanha.
Porém se, para assentar
o que sente o coração,
a pena já me cansar,
não canse para voar
a memória em Sião.

É a partir desta dissociação fundamental que a imaginação sensível e a ideação mundividente podem libertar o sujeito poético «em terra *estranha*» e lançar a poesia num voo ascensional de superação, enquanto propósito de conversão existencial com horizonte de resgate metafísico e enquanto promessa de novo canto (ao divino) – projecto de poesia outra, diria Fernando Pessoa.

4. A exploração literária da polissemia de *pena*, potenciada pela convergência homónima de etimologias diferentes, comparece em modalidades parciais ou menos complexas não só noutros autores portugueses, mas também na nossa literatura popular de tradição oral («O papel em que te escrevo, / Sai-me da palma da mão: / A tinta sai-me dos olhos, / A pena do coração.») – sendo até muito curioso, nesta circunstância, ver que Camões, em certa trova do *Auto de Filodemo* («Passarinhos que voais / Nesta manhã tão serena, / Sabei que só minha pena / Pode encher mil cabeçais.»), apresenta uma variação de que se aproximam outras que constam de cantigas populares («Se os passarinhos vendessem / As penas que Deus lhes deu, / Eu também vendia as minhas / Que ninguém tem mais do que eu.»)¹⁵.

Vertebrada pela isotopia do canto¹⁶, cujo sujeito se julga compelido (pela redimensionação ontognoseológica do tópic do desconcerto do mundo) a uma condição de exílio óntico na distopia universal de «terra estranha», a obra de Camões acolhe muitos ecos e ostenta muitas marcas intertextuais da tradição literária popular.

Quatro séculos depois, é muitas vezes pelo motivo, explícito ou alusivo, da escuta de cantos ou melodias populares que se introduz a mais larga interferência do Cancioneiro e do Romanceiro tradicionais e das trovas populares no lirismo crítico de Fernando Pessoa – de modo algum circunscri-

¹⁵ Cf. João da Silva Correia, *A Literatura Popular Portuguesa em correlação com a literatura culta*. Porto, Ateneu Comercial do Porto, 1935, p. 24.

¹⁶ Como mostrou magistralmente Maria Vitalina Leal de Matos em *O Canto na poesia épica e lírica de Camões – Estudo da isotopia enunciativa*. Paris, Fundação C. Gulbenkian, 1981.

ta à sua produção de quadras de redondilha, antes se verificando noutros quadrantes da sua poesia ortónima e heterónima, em particular no melancólico Cancioneiro, tonalizado por aquela «branda indisposição existencial»¹⁷ característica dos grandes pós-simbolistas do Modernismo europeu, mas estigmatizado pela inelutável condição de «estrangeiro» em qualquer parte, porque em toda a parte convencido de «ausência de destino» (como depois diria, por razões idênticas e diferentes, a ficção de Imre Kertész).

Em Fernando Pessoa, a pena da escrita – em congruência com a concepção intelectualista e construtivista do processo de criação poética e com a concepção anti-expressivista da ficcionalidade e da autónoma objectivação textual da mensagem literária – e a exigência correlata de «ironia emotiva» e «vontade intelectual» na «transformação alquímica da consciência» em poesia não excluem parentescos entre a «sinceridade traduzida» do seu lirismo e as «verdades puras» do canto de Camões, como não excluem paralelos entre a poética do desafogo petrarquista e o fingimento poético modernista (que, consoante reflexões metaliterárias como as exaradas em «Goethe», comporta a «transmutação em termo de inteligência» dos elementos vivenciais em busca de expressão e obriga à caldeação alquímica dos dados pessoais).

5. Tudo isso se torna pertinente para imediata e breve reacção perante aquele que será porventura – graças à beleza da voz da fadista Mariza e à beleza da orquestração que a acompanha – o poema de Fernando Pessoa hoje mais divulgado entre vós, na Suíça:

Há uma música do povo,
Nem sei dizer se é um fado –
Que ouvindo-a há um ritmo novo
No ser que tenho guardado...

Ouvindo-a sou quem seria
Se desejar fosse ser...
É uma simples melodia
Das que se aprendem a viver...

E ouço-a embalado e sozinho...
É isso mesmo que eu quis...
Perdi a fê e o caminho...
Quem não fui é que é feliz.

¹⁷ Feliz formulação que tomo de empréstimo no prefácio de José Manuel de Vasconcelos a Eugenio Montale, *Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Mas é tão consoladora
 A vaga e triste canção...
 Que a minha alma já não chora
 Nem eu tenho coração...

Sou uma emoção estrangeira,
 Um erro de sonho ido...
 Canto de qualquer maneira
 E acabo com um sentido!

Datando de Novembro de 1928, trata-se de um daqueles poemas tão peculiares do Pessoa ele mesmo, com radical de apresentação aparentemente desprezioso, uma daquelas quase *nugae* que arditamente cativam o leitor «embalado e sozinho» enquanto insinuam pormenores alusivos de ponderosas implicações antropológicas e estéticas. Com efeito, a leitura deste poema ganha em ser realizada por associação a outras variações pós-simbolistas do Cancioneiro pessoano sobre a primazia da subjectividade em cisão (que também emerge em Camões!), sobre a *Sehnsucht* destituída de aura e sobre os anúncios inconsequentes ou vislumbres evanescentes de uma epifania indeterminada – apelos, chamamentos, metéóricos alertas com que *parva naturalia* e outros singelos elementos do entorno do eu (brisa, luar, voz, melodia...) vêm subitamente abalar com promessa fugaz de Sentido e Presença a inércia do sujeito assolado pelo cansaço de pensar e de viver (mau grado o programa de «sentir tudo de todas as maneiras»...), no tédio correlato da convicção de inabilidade – que encontramos nessas *nugae* envolventes e inquietas, afinal subtis e problemáticas, que são poemas como «Sorriso audível das folhas», «Há um grande som no arvoredo», «Oiço, como se o cheiro», «Há no firmamento», «Vaga, no azul amplo solta», etc.

Também aqui, advindo o catalítico na escuta contingente daquela «música do povo», surge o momento epifânico sob a forma extraordinária de eurítmica palingenesia do Eu profundo («Que ouvindo-a há um ritmo novo / No ser que tenho guardado...») e logo decorre o movimento (subjectivo, textual) de oscilação entre a perspectiva animosa (qual no «terraço» com suposta vista para «a outra coisa (...) que é linda») ¹⁸ e a recaída, talvez sob o demónio do desengano (como em certo rubaiyat, «É a Outra Causa que procuro em vão») na inércia céptica: «Se desejar fosse ser...», «Perdi a fé e o caminho... / Quem não fui é que é feliz.»

¹⁸ Veja-se, a propósito, Linhares Filho, *A “outra coisa” na poesia de Fernando Pessoa*. Fortaleza, Ed. Universidade Federal do Ceará / PROEDI, 1982, e Jacinto do Prado Coelho, «Uma “chave” para Fernando Pessoa: a “outra coisa”», in *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Lisboa, Pub. Europa-América, 1983, pp. 126-128.

Em «Há uma música do povo», vela-se a cena da escrita e as suas penas, metonímica e metafórica, implicam-se na isotopia do canto, enquanto a «pena» da sujeição do desafogo à modelização da *imitatio uitae* na *imitatio stili* se subsume na espécie de sacrifício alquímico do eu («Que a minha alma já não chora / Nem eu tenho coração») no cumprir-se da composição do canto por *mise en abyme* da «vaga e triste canção...».

Esta «música do povo», fado ou trova como as que glosam o motivo das penas, é «estrangeira» ao sujeito lírico, na medida em que lhe é alheia; assim estranha, é acolhida no texto e nessa hospitalidade da objetivação ficcional da experiência passa a viver (qual a «dor lida» da «Autopsicografia» ou qual a «adulta menina» de «Vinha elegante, depressa»). Não é, porém, mais «estrangeira» ao eu do que ele mesmo, enquanto «emoção» ou vivência outra, se reconhece sempre «estrangeiro» como consciência infeliz e descentrada da modernidade, estranha a toda a ordem de sentido já instaurada; e de igual modo essa «emoção estrangeira» se vem hospedar, segundo a pragmática do estilo, na casa da escrita.

Compreensivelmente, essa condição estrangeira do sujeito da enunciação modernista – «Um erro de sonho ido...» – pode gostar de descobrir no canto aloentróico um fungível equivalente da «domadora hipnótica» que a inquietação de Álvaro de Campos solicita na sua mais celebrada ode à Noite: «Mas é tão consoladora / A vaga e triste canção...». Todavia, de acordo com o *ethos* da criação pessoana, não é o escapismo de compensação que prevalece, mas sim a catarse mitridática, «pena» também da imperiosa e soberana *poiesis*: «Canto de qualquer maneira /...»

Do mesmo *ethos* releva a polivalência do desenlace do poema, que não só dá o elevado índice modernista à indeterminação semântica distintiva da literariedade – apesar de toda a pressão niilista, a poesia impõe-se e dela *acaba* por se desentranhar *um sentido?* ou o próprio *poien acaba* com a doença exegética do sentido *um* e resolve-se na oferta à leitura de uma indefinida multiplicidade de sentidos? –, mas permite ainda a paradoxal hipótese interpretativa de ultrapassagem da própria postulação do(s) sentido(s) como vício hermenêutico.

Mesmo neste caso, Pessoa, camoniano *malgré lui*, não se reduz ainda à «Ars poetica» de um Archibald MacLeish («A poem should not mean / But be»); e só no sentido que a pena da escrita inscreveu no seu poema tomaríamos conhecimento do colapso do Sentido no descaminho moderno do Homem.

Execução Gráfica
Colibri – Artes Gráficas
Faculdade de Letras
Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa
Telef. / Fax 21 796 40 38
www.edi-colibri.pt
colibri@edi-colibri.pt