

Filologia e Letteratura

2

Filologia e Literatura

2



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E FILOLOGIA
PORTUGUESAS, 2, Genebra, 2009

Filologia e literatura 2 / II Colóquio Internacional de Literatura e
Filologia Portuguesas ; coord. Maurizio Perugi. – (Extra-colecção)
ISBN 978-989-689-036-0

I – PERUGI, Maurizio, 1947-

CDU 821. 134.3.09(042)
061.3

Título: Filologia e Literatura – 2

Coordenação: Maurizio Perugi

Revisão de texto: Rosa Adanjo Correia

Edição: Edições Colibri

Depósito legal n.º 317 315/10

Lisboa, Novembro de 2010

ÍNDICE

<i>Préface</i>	
Maurizio Perugi.....	7
<i>Allocution inaugurale (25 avril 2009)</i>	
Maurizio Perugi.....	9
<i>O japonismo na França e sua difusão em Portugal (séc. XIX)</i>	
Ana Carolina Anjos	13
<i>A “fábrica do corpo” renascentista e a ‘Microcosmographia’ de André Falcão de Resende</i>	
Barbara Spaggiari	49
<i>Eugénio de Andrade, um clássico na modernidade europeia: a poesia na voz do poeta</i>	
Maria Bochicchio.....	81
<i>Mia Couto: a afirmação da «moçambicanidade»em “A Varanda do Frangipani”</i>	
Rosa Adanjo Correia	99
<i>O soneto atribuído a Camões ‘Amor é um fogo qu’arde sem se ver’</i>	
Marimilda Rosa Vitali.....	123
<i>Le Pétrarque de Faria e Sousa et ceux de Jacques Peletier, Brocense, Herrera, et Vasquin Philieul</i>	
Maurizio Perugi.....	169
<i>O Futurismo em Coimbra</i>	
Rita Marnoto.....	241

PRÉFACE

Faisant suite au numéro 1 publié l'année dernière, ce deuxième numéro des «Actas» réunit les conférences prononcées lors du Colloque qui a eu lieu à Genève le 25 avril 2009¹ pour célébrer l'inauguration du Centre d'Études Lusophones.

Sis dans les locaux que la Faculté de Lettres de l'Université de Genève a mis à disposition à cet effet, le CEL est financé par l'Institut Camões aux termes d'un protocole signé par M. Eurico Paes, ambassadeur de Portugal à Berne, comme représentant de l'Institut Camões, et par M. Eric Wehrli, doyen de la Faculté de Lettres, comme représentant du recteur de l'Université de Genève.

Outre les Collègues et les collaborateurs qui ont bien voulu illustrer ce Colloque avec leurs précieuses contributions, nous tenons à remercier tous ceux qui étaient présents au moment de l'inauguration, et en premier lieu, les diplomates représentant les différents états lusophones (Angola, Brésil, Cap-Vert, Moçambique, Portugal). Par ailleurs, nous souhaitons témoigner notre gratitude à MM. Eurico Paes et Júlio Vilela, qui ont patiemment et efficacement contribué à créer les prémisses pour la fondation du CEL, ainsi qu'à M. Eric Wehrli, qui nous a toujours soutenu dans nos démarches auprès du rectorat et de la faculté.

Un grand merci à Rosa Adanjo Correia qui, avec le dévouement qui est le sien, nous a assisté dans la révision des matériaux réunis pour la publication; à Marimilda Vitali, notre assistante ainsi que responsable principale de l'organisation du Colloque; à M. Fernando Mão de Ferro, qui a pour la deuxième fois assuré la parution de ces "Actas" dans sa prestigieuse maison d'édition; à l'Institut Camões, qui en a financé la publication.

M.P.

¹ Ceci à l'exception de la conférence de Maurizio Perugi, dont le titre était *Ricardo Reis's Ode 'The Chess Players' ('Os jogadores de xadrez')*. Au fait, il nous a paru plus urgent de publier à cette occasion un travail du même auteur, plus apte à illustrer ce qui est la principale ligne de recherche actuellement cultivée au sein du CEL.

ALLOCUTION INAUGURALE

(25 avril 2009)

M. le doyen;
M. l'ambassadeur de Portugal à Berne;
M. le consul-général de Portugal à Genève;
chers Collègues;
Mesdames et Messieurs.

L'inauguration d'aujourd'hui est, entre autres choses, la conclusion d'une aventure commencée le 23 avril 1993, dans une salle lumineuse de l'Université "Fluminense" de Niterói, à l'occasion d'une conférence, organisée d'une manière presque impromptue, sur la diffraction en critique textuel. C'est au Brésil, en effet, que le prof. Leodegário de Azevedo Filho, infatigable dans son activité de promotion de la culture lusophone, nous a initié aux mystères de la philologie camonienne. C'est lui qui a favori notre constante participation aux colloques annuels qu'il a ponctuellement organisés, et dont le dernier – pour l'instant – se date à 2007.

C'est encore au Brésil que se situe idéalement la pré-histoire de notre CEL, déjà actif par la coordination, en 2000, d'une rubrique littéraire dans le journal *O Correio* de Rio de Janeiro; par des rapports de collaboration avec nos collègues des Universités de Salvador da Bahia et de Minas Gerais; par l'organisation de deux cours de critique textuel à Rio de Janeiro, le premier en 2004 à la UERJ, le second en 2006 à l'Academia Brasileira de Letras; par la publication, en 2004, d'un manuel de critique textuelle qui, voulu par le linguiste Evanildo Bechara et écrit en collaboration avec Barbara Spaggiari, a paru à Rio de Janeiro dans la maison d'édition Lucerna, fondée par le regretté Evanildo Bechara Jr.

Il faut dire qu'à cette époque nos liens avec le Portugal s'étaient depuis longtemps consolidés. Là-bas tout est commencé en 1999, encore

une fois, par un cours de critique de textes sollicité par le prof. Sebastião Tavares de Pinho, au nom du Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos de l'Université de Coimbra. Ce cours a marqué le début des rapports de collaboration, voire d'amitié, qui maintenant nous lient aux Universités de Coimbra et de Porto: les collègues Arnaldo Saraiva et Rita Marnoto, ici présente aujourd'hui, ne sont désormais pas que de simples connaissances dans notre Faculté.

Ici à Genève, c'est le consulat-général de Portugal qui nous a indéfectiblement soutenu depuis la fondation, en 1997, de l'enseignement de portugais. Pour notre part, les consuls qui se sont succédés, à savoir Aristides Gonçalves Vieira, Fátima Mendes, Júlio Vilela, ont toujours pu compter sur notre collaboration, notamment pendant les années 1999 et 2000, par exemple à l'occasion du colloque *Momentos de poesia portuguesa*, ou d'une table ronde organisée dans le cadre du Salon International du Livre et de la Presse, dont le Portugal était l'hôte d'honneur.

On ajoutera qu'en 2001-2002 et 2002-2003, des cours livres de culture et littérature portugaises à l'intention de la communauté portugaise de Genève, ont été dispensés en collaboration avec M^{mes} Rosa Correia et Nazaré Torrão. Nous ne saurions évidemment passer sous silence les précieux services rendus par ces deux collaboratrices à la diffusion de la langue et de la culture lusophones, notamment à l'époque où cette Faculté pouvait compter avec le travail infatigable de M^{me} Correia, en tant que lectrice résidente à Genève de manière stable.

Aujourd'hui l'heure, ainsi que l'on continue à nous dire, est à l'économie. Toujours est-il que dans notre Faculté, en plus d'un enseignement de langue et d'introduction à la littérature, on peut étudier philologie et linguistique portugaises au niveau de la maîtrise dans le cadre de philologie romane. Nous pouvons faire état, à l'heure actuelle, de cinq mémoires soutenus en philologie et littérature portugaises ainsi que d'un certain nombre d'élèves inscrits à des thèses de doctorat, dont les trois qui vont participer au colloque de demain.

La constitution de ce Centre au sein de la Faculté des Lettres est le résultat de plusieurs années de négociations entre l'Institut Camões et l'Université de Genève. Un protocole de collaboration a finalement été signé l'année dernière, suivant un modèle qui a également été accepté par d'autres universités de la Confédération. Dans le cadre de ce protocole, la Faculté des lettres a approuvé la création d'un CEL proposée par M^{mes} et MM. Maria Celeste Almestad, Flávio Borda d'Água, Marmilda Vitali et moi-même. De notre point de vue, il s'agit sans aucun doute de la manière la plus appropriée de coordonner l'ensemble des résultats obtenus jusqu'à présent, par rapport à un programme que nous avons concocté en

tant que partenaires de l'Institut Camões et du Consulat-général qui le représente au niveau diplomatique.

Exclusivement basé sur un savoir faire qu'en ce qui nous concerne, nous considérons comme le mieux exportable, notamment dans des pays soucieux de la bonne conservation et de la promotion de leur patrimoine culturel sous sa forme écrite, ce programme est à la fois simple et ambitieux: il s'agit de mettre sur pied, dans notre domaine de recherche, une ou deux manifestations culturelles de haut niveau par année, suivies de la publication des Actes, pour laquelle nous nous sommes assurés la collaboration de la Colibri, prestigieuse maison d'édition à Lisbonne.

L'absence, à Genève (pour ne par dire en Suisse), d'un débouché adéquat pour la publication d'études portugaises et lusophones dans notre domaine, voilà un manque cruel que nous nous proposons de combler. Quant au programme de recherche, nous avons formé depuis longtemps des projets de haut vol. Ils concernent notamment le 'corpus' des sonnets (pseudo-)camoniens; les relations entre le pétrarquisme portugais et les autres pétrarquismes européens; finalement, quelques-unes parmi les grandes questions philologiques posées par l'oeuvre de Fernando Pessoa et de ses hétéronymes.

Autour de ce qu'on pourrait appeler le noyau dur, d'autres activités culturelles ne manqueront pas d'être organisées par nos assistants et collaborateurs, même dans des domaines autres que la philologie, pourvu que les conditions nécessaires et suffisantes soient remplies, notamment par rapport à la qualité scientifique requise. C'est dans ce sens que nous nous permettons de faire appel aux représentants officiels des pays lusophones à Genève, auxquels nous adressons d'ores et déjà l'invitation à collaborer avec notre Centre pour une meilleure diffusion de la lusophonie à Genève.

Il nous reste à remercier le décanat, qui nous a attribué un espace tout à fait adéquat à nos besoins; et l'adéquation est, croyons-nous, réciproque, dans la mesure où un Centre comme le nôtre est la structure la plus apte à les respecter et les mettre en valeur en tant que locaux classés.

Un remerciement particulier doit finalement être adressé à la Fondation Gulbenkian de Paris, qui s'est d'ores et déjà engagée à nous envoyer l'ensemble de ses publications. Ce fonds va bien entendu s'ajouter aux publications de l'Institut Camões, ce qui nous permettra de constituer une bibliothèque hautement spécialisée.

Mesdames et Messieurs,
c'est au delà de l'Océan, je vous l'ai dit, que notre aventure a commencé. Voilà bientôt vingt ans, quelqu'un là-bas nous a dit une vérité dont il faudrait toujours se rappeler: c'est grâce au Portugal que des pays extra-européens, dont un grand pays d'Amérique latine, un pays de l'avenir, ont su garder des modèles de culture européens. C'est donc aussi pour préserver sa propre identité qu'on se doit de soutenir les efforts culturels d'un peuple qui, *extra-pertencendo* à *Europa*, c'est-à-dire européen en dehors de l'Europe, n'a jamais cessé de diffuser son haut message de civilisation.

Maurizio Perugi

O JAPONISMO NA FRANÇA E SUA DIFUSÃO EM PORTUGAL (SÉC. XIX)

Ana Carolina Anjos
(Universidade de Genebra)

Grandes cegonhas brancas passavam o mar, para as bandas do Sul, perto do estreito, japonizando o ar de vôos pesados, e os goelanos vinham em revoadas, prenúncios de tormenta¹

(Fialho de Almeida no conto *Amores de Sevillano*, em *O País das Uvas*, 1893)

Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occidentaux... (Edmond de Goncourt, em *Journal*, 19 abril 1884)

¹ “Escenas cotidianas, jardines diminutos, cerezos en flor, paisajes en miniatura, biombos, estampas multicolores, crisantemos, cajas de laca y abanicos, grullas, pagodas, puentes en forma de tambor y la iconografía por excelencia, el Monte Fuji, habrán de ocupar desde entonces el imaginario de los escritores” (Guillermo Quartucci, *Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispano-americano*, México D.F.: XI Congreso Internacional de ALADAA, 2007, p. 2). Veja-se também uma quadra do *Poema de Hokusai*, que está na recolha do poeta mexicano José Juan Tablada, *Al sol y bajo la luna*, México-París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918: “Una cigüeña calva y cana/por las centurias peregrina/huésped de la Muralla China/ y la Torre de Porcelana” (a recolha está composta de peças publicadas entre 1900 e 1905).

1. A construção do Japonismo na Europa

O japonismo,² que constitui uma corrente particular no âmbito mais vasto do orientalismo, «represented the notion of the exotic, the romantic, a new vision of the recently opened cultural contacts with a distant country in the Orient. The cult of Japonisme could replace the cult of the Near Eastern, the harem, and the odalisque, with its specific props and accessoires”.

Segundo o historiador Raymond Schwab, as descobertas levadas a cabo nos domínios dos orientalismos permitiram que “l’humanisme partiel des classiques” se tornasse “l’humanisme intégral qui nous semble maintenant un produit de la nature”.³ Para Schwab, os efeitos orientalistas, de cunho cultural, sentidos na filosofia e na literatura, pouco tinham a ver com um certo tipo de exotismo livresco, do gênero que levou um dos irmãos Goncourt a escrever no seu diário: “En lisant le Voyage dans l’Inde de Soltykof, il me prend une telle envie de l’exotisme que je cours acheter un ananas!”.⁴ Schwab demonstra extensivamente a influência positiva que a descoberta das culturas orientais⁵ teve no pensamento ocidental: um processo cultural equivalente a um segundo renascimento, a um “renascimento oriental”.

Schwab desenvolve circunstanciadamente a tese de Edgar Quinet, que, num capítulo da sua obra *Du génie des religions*,⁶ justamente intitulado *De la Renaissance orientale*,⁷ escrevera: “Voilà la grande affaire qui se passe aujourd’hui dans la philosophie. Le panthéisme de l’Orient, transformé par l’Allemagne, correspond à la renaissance orientale, de même que l’idéalisme de Platon, corrigé par Descartes, a couronné, au XVII^{ème} siècle, la renaissance grecque et latine”.

² Ronald Pickvance, *Problèmes du Japonisme*, in *Le japonisme*, Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 17 mai – 15 août 1988/Tokyo: Musée d’Art Occidental, 23 oct. – 11 déc. 1988, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, pp. 16-21. Este catálogo comporta uma cronologia, estabelecida por Geneviève Lacambre, dos principais eventos que balizam o desenvolvimento e as relações entre Europa e Japão, de 1818 a 1912 (pp. 60-123), e também um bibliografia consagrada ao japonismo (pp. 334-39).

³ Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris: Payot, 1950, p. 13.

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, em *Journal*, éd. critique publ. sous la dir. de Jean-Louis Cabanès, texte établi par Christiane et J.-L. Cabanès, Paris, Champion/Genève, Slatkine, 2005, t. I, p. 984 [12 de Julho de 1865].

⁵ Em particular a cultura da Índia (Schwab, *La Renaissance* cit., p. 15).

⁶ Paris: Charpentier, 1842.

⁷ Apareceu pela primeira vez na *Revue des Deux Mondes*, 28 (oct.-déc. 1841).

Uma década após o Império Celeste haver sido constringido pelas armas a negociar com a Grã-Bretanha a abertura dos portos, no desfecho da primeira Guerra do Ópio (1842), o arquipélago nipônico mantinha uma provocante atitude de desobediência aos ventos do livre comércio e da economia mundial em rápida mudança desde o advento da máquina a vapor e do aço. O Japão era o maior exportador de prata, muito procurada no Sudeste Asiático. Em 1825, um decreto ameaçava de morte qualquer estrangeiro que desembarcasse no seu território. As notícias da Guerra do Ópio e as suas consequências para a China alarmaram os japoneses. Em 1846, uma missão americana liderada pelo comandante Biddle foi obrigada a retirar-se sem qualquer satisfação do seu objetivo de concluir um tratado de comércio. Em julho de 1853, uma armada americana sob o comando de Perry entrou no porto do Edo e ameaçou bombardear se não fossem abertos os portos japoneses ao comércio. O Japão abriu dois pequenos portos num gesto simbólico, e o representante americano Townsend Harris foi recebido pelo shogum Iesada, que concluiu um tratado com os americanos e europeus. Os ocidentais fizeram um aproveitamento rápido das reservas de ouro do Japão. Deu-se uma subida de preços que causou enorme descontentamento no país.⁸

Durante a Era Kaei⁹, os barcos mercantis estrangeiros começaram a chegar ao Japão. Depois da reabertura do Japão ao comércio ocidental e no dia seguinte do seu primeiro acordo assinado com a França em 9 outubro de 1858,¹⁰ várias obras de arte Tokugawa foram introduzidas pouco a pouco neste país. Entre os pioneiros estudiosos, Edward W. Said¹¹ mencio-

⁸ Ver Miguel Castelo Branco/António de Vasconcelos de Saldanha (org.), *Os portugueses e o oriente: Sião, China, Japão 1840-1940*. Mostra bibliográfica, 4 de Novembro de 2004 – 29 de Janeiro de 2005. Publicado pela Biblioteca Nacional de Portugal, 2004.

⁹ Uma das eras japonesas conhecida literalmente como ‘o Nome do ano’, posterior à Era Kōka e precedente à Era Ansei, estendendo-se de 1848 à 1854.

¹⁰ Tratado de paz, de amizade e de comércio. Um pouco antes, durante os meses de julho e agosto do mesmo ano, tratados análogos acabaram de ser concluídos com os Estados Unidos, Holanda, Rússia e Grã-Bretanha.

¹¹ *Orientalism*, N.Y.: Pantheon Books, 1978, pp. 2-3. A referência ao Extremo Oriente chinês é sempre pontual. Aliás, se o interesse de Said se tivesse reportado a essas paragens, certamente não teria afirmado que “no one is likely to imagine a field symmetrical to it called Occidentalism” (p. 50) pois existia uma espécie de ocidentalismo na China da segunda metade do séc.XIX, que inicialmente teve a significativa designação de “barbarian affairs movement”. Segue-se então um terceiro significado do termo, aparentemente mais circunscrito material e historicamente, que é o ‘seu’ orientalismo: “Taking the late 18th century as a very roughly defined starting point, Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, au-

na o escritor grego-inglês Lafcadio Hearn,¹² bem como Rudyard Kipling e Percival Lowell, este último valorizado por Rubén Darío e Enrique Gómez Carrillo,¹³ e hoje, porém, praticamente esquecido.

A partir de 1860, o Ocidente descobre os ‘ukiyo-e’, estampas japonesas cujo nome significa literalmente ‘imagens do mundo flutuante’, fazendo referência à impetuosa cultura jovem que teve auge no centro urbano de Edo, atual Tóquio, e que era um mundo dentro de si. São uma representação expressiva e forte da sociedade da época. Desde então, os ‘ukiyo-e’ se converteram em fonte de inspiração para muitos pintores impressionistas da França e do resto do Ocidente e, com o tempo, para artistas modernistas e cubistas que se interessaram pela assimetria e a irregularidade da arte japonesa. Se viram especialmente afetados pela falta de perspectiva, luz sem sombras, áreas planas de cores quentes e vibrantes, pela liberdade de composição ao colocar sujeitos descentralizados, organizados em eixos diagonais ao fundo em sua maior parte e pela ausência de profundidade. Este elementos, que estavam em contraste direto com a arte greco-romana, foram assumidos pelos artistas do séc. XIX com o propósito de liberar-se das convenções acadêmicas próprias da mentalidade artística ocidental.¹⁴

thorizing views of it, describing it, teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient”. Said argumenta que o Ocidente criou uma visão distorcida do Oriente como o “Outro”, numa tentativa de diferenciação que servia os interesses do colonialismo. Na construção do argumento central do livro Said analisa uma série de discursos literários, políticos e culturais que iam desde textos das Cruzadas ou de Shakespeare, nos quais encontra um denominador comum: a representação dos habitantes do mundo oriental como bárbaros.

¹² Veja-se agora Lafcadio Hearn, *Japão: uma antologia de escritos sobre o país*, trad. Humberto Brito, Lisboa: Cotovia, 2005.

¹³ Mais exatamente, a lista dos escritores emblemáticos do japonismo, que está numa carta enviada desde Japão por Carrillo a Darío, e que este cita em seu *Prólogo*, enumera Pierre Loti, Rudyard Kipling, Lafcadio Hearn, Percival Lowell, aos quais Darío acrescenta por sua vez, além dos Goncourt, um elenco de intelectuais franceses, amigos seus: cf. Rubén Darío, *Prólogo*, in Enrique Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio*, Paris: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1906, pp. viii-xiii (Carrillo é também autor de *El alma japonesa*, Paris: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1907); Guillermo Quartucci, *Diplomacia y Orientalismo. Fuentes Modernistas*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 2007.

¹⁴ Para uma aproximação inicial ao ‘ukiyo-e’, ver os seguintes estudos: Richard Lane, *Images from the floating world: The Japanese Print*, New York: G.P. Putnam’s sons, 1978; Jack Hillier, *Japanese prints: from 1700 to 1900*, Oxford: Oxford University Press, 1985; Jack Hillier, *The Art of the Japanese Book*, London: Philip Wilson Publishers, 1987; Tadashi Kobazashi, *Ukiyo-e, An Introduction to Japanese Woodblock Prints*, Tokyo: Kodansha International, 1992;

No dia 3 de outubro de 1868 era feito o Golpe de Estado, fomentado pelos clãs do sudoeste do Japão, que abolia o feudalismo e, em outubro, era proclamada, então, a Era Meiji.¹⁵ Japão acabou com um longo período de isolamento nacional e se abriu às importações do Ocidente, incluindo a fotografia e as técnicas de impressão. Assim as lâminas ‘ukiyo-e’ e a cerâmica japonesa, seguidos com o passar do tempo por tecidos japoneses, bronzes e esmalte e outras artes, chegaram na Europa e na América e rapidamente ganharam popularidade. O japonismo começou, então, com a moda de colecionar arte japonesa, em particular as estampas ‘ukiyo-e’, das quais os primeiros exemplos vieram de Paris.

Assim, em primeiro lugar, o japonismo foi uma voga que muito cedo desembocou na tendência a constituir coleções particulares,¹⁶ mesmo importantes, que por sua vez contribuíram de forma decisiva a formar o gosto, quer do público mais vasto, quer das elites intelectuais, tendo uma influência não negligível sobre escritores e artistas.

Em 1856, o artista francês Félix Bracquemond encontrou uma cópia do livro de esboços *Hokusai Manga*¹⁷ no escritório de sua agência de impressão (havia sido usado como material de embalagem em um pedido de porcelana) iniciando-se, assim, o caminho japonista na Europa com o primeiro volume do *Manga*.¹⁸ Em 1860 e 1861, reproduções em preto e

Christine Shimizu/Louis Frederic, *L'Art des estampes japonaises*, Genève: Ed. De Crémille, 1990.

¹⁵ O termo Restauração Meiji refere-se a uma cadeia de eventos que conduziram a uma mudança na estrutura política e social do Japão no período compreendido entre 1866 a 1872, período que engloba parte da Era Edo (também denominado Shogunato Tokugawa tardio) e o começo da Era Meiji. Quando os ‘barcos negros’ (vapores) do comodoro Perry forçaram a abertura do comércio japonês ao mundo, a sociedade nipônica não entrou em colapso, tal como sucedera à ordem chinesa. Ao invés, sofreu uma revolução bem expressa na fórmula “moral asiática e tecnologia ocidental”. Lançada pela “Escola de Aprendizagem Nacional”, que vinha pedindo desde o séc.XVIII o apuramento do auto-conhecimento e orgulho japoneses, esta fórmula resumia a disposição em manter, e acentuar, essa singularidade.

¹⁶ “La première occupation du voyageur dans toutes les villes du Japon, c'est de bibeloter” (citação de George Bousquet que se tornou popular a partir do *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré, edição de 1880).

¹⁷ Para um conhecimento maior sobre os Hokusai Manga, ver Osvaldo Svanascini, *La pintura zen y otros ensayos sobre Arte japonés*, Buenos Aires: Editorial Kier, 1979 (nesta obra se reproduzem 47 páginas dos distintos tomos do *Manga*); Gian Carlo Calza, *Hokusai*, New York: Phaidon, 2003.

¹⁸ Se bem que já se expunha em Leiden desde 1837 gravados de Hokusai e outros artistas procedentes da coleção de Philipp Franz Von Siebold. Ver Philipp Franz von Siebold, *Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan*, Leiden: L. Nader, 1832 (versão francesa: *Voyage au Japon*, 1838; versão inglesa: *Manners and customs of Japanese*, 1841).

branco de ‘ukiyo-e’ se publicaram em muitos livros sobre o Japão. “Before the new year [isto é, em 1861], Baudelaire had distributed a collection of *japoneries* among his friends”.¹⁹

A partir de 1860, a loja *À la Porte chinoise*, 33 rue Vivienne, em Paris, começa a pôr à venda lacas de origem japonesa.²⁰ A 8 de junho de 1861, lê-se no *Journal* dos Goncourt:²¹ “J’ai acheté l’autre jour à la Porte Chinoise des dessins japonais, imprimés sur du papier qui ressemble à une étoffe, qui a le moelleux et l’élastique d’une laine. Je n’ai rien vu de si prestigieux, de si fantastique, de si admirable et poétique comme art”.

Após o reatamento das relações comerciais e diplomáticas entre o Japão e as grandes nações ocidentais a partir de 1853, uma primeira exibição de artigos ocorre em Londres em 1862, na exposição universal. A partir dessa data, o pintor Whistler, de origem americana, passa a utilizar em seus quadros elementos decorativos nipônicos, biombos, leques, quimonos e sedas. Esse artista importante, que viajava com frequência entre Londres e Paris, foi elemento essencial de difusão do japonismo na França, ocorrida com alguns anos de atraso com relação à Inglaterra:

C'est par nos peintres que le goût japonais a pris racine à Paris, s'est communiqué aux amateurs, aux gens du monde et par la suite imposé aux industries d'art. C'est un peintre, qui flânant chez un marchand de curiosités venues d'Extrême-Orient, découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates. (...) Cela se passait en 1862.²²

¹⁹ Jacques Dufwa, *Winds from the East: A study in the art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856-86*, Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1981, p. 52. Cf. Colta Feller Ives, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974.

²⁰ Até então, o comércio de objetos orientais estava limitado a um pequeno número de mercadores holandeses.

²¹ Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la Vie Littéraire* (Premier Volume 1851-1861, I 706), Paris : Charpentier et Cie, 1887. Ver também em *Journal. Mémoires de la Vie Littéraire*, de outubro 1863 (I 1013): “J’ai acheté l’autre jour des albums d’obscénités japonaises. Cela me réjouit, m’amuse, m’enchante l’œil. Je regarde cela en dehors de l’obscénité, qui y est et qui semble ne pas y être (...)”.

²² Ernest Chesneau, *Le Japon à Paris*, em *Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l’Art et de la Curiosité* 18,3 (1^{er} sept. 1878), 385-97. Daqui para adiante, esta revista vai ser citada com o título abreviado de *Gazette des Beaux-Arts*, ao qual se seguem os números do tomo (neste caso, 18) e da ‘livraison’ em apreço (neste caso, de 1 a 6, cada ‘livraison’ sendo datada ao primeiro dia do mês). Cada tomo concerne quer ao primeiro, quer ao segundo semestre do ano.

Neste ano, com efeito, abriu-se na rue Rivoli a loja de curiosidades japonesas de E. Desoye e de M^{me} Desoye, a qual tinha feito uma estadia no Japão.²³ Em suas memórias, Edmond de Goncourt afirma que essa foi justamente “l'école” da grande voga japonesa na França.

Enquanto fenômeno sociocultural, a moda japonesa começou a difundir-se na Europa graças às exposições mundiais de Paris em 1867 e 1878,²⁴ sobre as quais Louis Gonse escreveu um relatório de quatro volumes. Nos anos 70, um pequeno círculo formou-se em Paris de amadores da arte japonesa, os *Japonisants*,²⁵ dentre os quais Philippe Burty, os irmãos Goncourt, Baudelaire, Frédéric Villot, o industrial Falize, o financeiro Cernuschi. De fins de 1871 até janeiro de 1873, Enrico Cernuschi²⁶

²³ “Tout le monde ne peut connaître l'influence de Madame D... dite la Japonaise. Il y a une dizaine d'années fut ouverte dans les environs des Tuileries une petite boutique mais voyante pour les colorations bizarres de l'étalage. Un poète qui par-dessus tout, avait l'amour des vives colorations, s'arrêta longuement devant la montre, jeta un coup d'oeil curieux dans la boutique, y remarqua une beauté que la solitude ne paraissait pas distraire énormément. Ce poète bizarre, l'homme du monde, avait l'art de se créer tout d'abord des sympathies dans les endroits où il posait le pied. Il entra, feuilleta les albums japonais, s'assit, entama une conversation avec la marchande ennuyée, s'éventa avec les éventails, fuma une cigarette d'horrible tabac japonais, et s'en revint en chantant le Japon sur tous les tons. Ce poète capricieux inventa chaque année quelques bizarrerie pour s'en amuser pendant quelques mois; mais alors son enthousiasme prenait le caractère d'une obsession, et tout le temps que durait sa manie, il l'imposait à ses amis. Il devint ainsi la trompette de la marchande d'objets japonais; ce fut tant que l'ennui de la dame disparut, les amis du poète ne quittant plus la petite boutique et sortant rarement de l'endroit sans en emporter quelque curiosité” (Jules Champfleury, *La mode des japonaiseries*, em *La Vie parisienne*, 21 nov. 1868, pp. 862-63).

²⁴ Já em 1862, a primeira missão oficial japonesa na Europa tinha visitado a exposição internacional de Londres. Em 1867, a seção japonesa foi inaugurada por uma delegação oficial, chefiada por Tokugawa Akitake, o jovem irmão do Shogun. Philippe Burty consagrou um artigo a cada uma das duas exposições, a saber: *Le Mobilier moderne* em *Gazette des Beaux-Arts* 24,1 (1^{er} janv. 1868), 26-45; *Le Japon ancien et le Japon moderne* em *L'Art*, 4^{ème} année, col. IV, t. 15 (1878), pp. 242-43.

²⁵ Segundo o *Trésor*, a primeira abonação está no *Journal* dos Goncourt, 1881, p. 127, “Jeudi 15 septembre. – Je tombe chez Burty, sur le vieux graveur Pollet, un japonisant frénétique, et qui est en train de dire: «Sur les 1000 francs que j'ai pour vivre par mois, je paye 800 francs aux marchands de japonaiseries... c'est 200 qui me restent... mais j'ai des modèles qui me coûtent dans les 100 francs... donc 100 francs pour vivre... Ma foi, j'ai pris le parti de ne rien payer de mon vivant, je ne paye pas mon tailleur, je ne paye pas mon restaurateur... Il n'y a que mon cordonnier que je paye, parce que c'est un pauvre diable.”

²⁶ Sobre o qual vejamos Giuseppe Leti, *Henri Cernuschi: sa vie, sa doctrine, ses oeuvres*, préf. d'Edward Tuck, Paris: PUF, 1936; Giovanni Antonietti, *Enrico Cernuschi uomo europeo*, Monza: La Tipografia Monzese, 1999. Uma bibliografia completa sobre Cernuschi encontra-se no site do musée Cernuschi.

e Théodore Duret moraram no Japão, onde recolheram as primeiras peças das suas futuras colecções.²⁷ O mesmo fizeram, em 1876, Émile Guimet et Félix Régamey,²⁸ cujas importantes colecções constituíram o núcleo do futuro museu instalado em Lyon, logo em Paris.²⁹

Em 1873 celebrou-se em Paris o I Congresso Internacional dos Orientalistas³⁰ (agosto 1873 a janeiro 1874), no qual participou o colecionador Émile Guimet.

Em 1876³¹ Philippe Burty (1830-1890), crítico artístico, colecionador de objetos de arte japonesa³² e colaborador, desde 1859, na *Gazette*

²⁷ Veja-se Théodore Duret, *Voyage en Asie: Le Japon, la Chine. La Mongolie, Java, Ceylan. L'Inde*, Paris: Michel Lévy, 1874.

²⁸ Em 1878, Louis Gonse assinalava, além dos dois volumes *L'Orient* de Théophile Gautier (Paris: Charpentier, 1877), a saída de *Promenades Japonaises* de M. Guimet “avec dessins de M. Regamey, original et charmant volume, auquel il ne manque, pour être tout à fait exotique, que d'être imprimé sur ce beau feutre de soie, flexible et résistant comme le cuir, qu'on appelle le papier du Japon” (Louis Gonse, *À travers l'Orient*, em *Gazette des Beaux-Arts* 17,1 [1^o janv. 1878], 86-96). Émile Guimet, industrial de Lyon, encarregado pelo ministério da educação de fazer um inquérito sobre as religiões do extremo-Oriente, tinha viajado em 1876, com o desenhador Felix Régamey, de Philadelphia para Ásia, morando dois meses em Japão. Antes dele, Cernuschi e Bing tinham cumprido viagens análogas, respectivamente em 1871 e 1876.

²⁹ Tanto Cernuschi como Guimet deixaram um museu completo como herança à cidade de Paris. Émile Guimet trouxera da sua viagem 300 pinturas religiosas e 600 estátuas de deuses, além de uma grande quantidade de bronzes e *faïences*. O museu foi inaugurado por Jules Ferry em Lyon em 30 de agosto de 1879. Em 26 de Outubro de 1898 foi inaugurado em Paris, no Parc Monceau, o museu Cernuschi, que compreende cerca de 5.000 objetos.

³⁰ Na língua portuguesa, os termos ‘orientalistas’ e ‘sinologistas’ surgem simultaneamente e chegam-nos diretamente do francês. Aparecem registrados pela primeira vez no *Grande dicionário português ou thesouro da língua portuguesa*, em 1873, justamente o ano em que este Congresso se reúne em Paris. É também um ano importante para os estudos orientalistas portugueses, como se conclui pelo título da alocução proferida por Vasconcelos Abreu: *Exposição feita perante os membros da Comissão Nacional Portuguesa do Congresso Internacional dos Orientalistas (1873) convocados para constituírem uma associação promotora dos estudos orientais em Portugal*.

³¹ O “progresso” japonês deu frutos precoces quando, neste ano, forçou a vizinha Coreia a ratificar um Tratado de Amizade em tudo análogo aos tratados desiguais que por essa altura se obrigava a China a subscrever. Em 1895, em uma guerra rápida, tomou de assalto Taiwan e conseguiu que o “reino ermita” da Coreia passasse para a esfera de influência de Tóquio. Se inicialmente tais conflitos pareciam constituir um engenhoso expediente para distrair os antigos samurais (*shizoku*), evitando tensões e aplanando a via da ocidentalização dos costumes, em 1904 o mundo recebeu com estupor as notícias da guerra russo-japonesa.

des Beux-Arts,³³ foi autor de vários artigos sobre a contemporânea voga de que beneficiavam, na França, a arte e a cultura japonesas. A ele atribui-se o mérito de ter cunhado o termo *japonisme*.³⁴ Esteve em correspondência com Victor Hugo,³⁵ também escrevendo um artigo sobre os desenhos dele,³⁶ e com Verlaine.³⁷ Editor do célebre volume *Sonnets et Eaux-fortes*,³⁸ bem como das cartas de Delacroix,³⁹ Philippe Burty tornou-se, a partir de 1874, um dos mais ferventes defensores da pintura impressionista.⁴⁰ Autor do livro *Maîtres et petits maîtres*,⁴¹ em 1881 foi nomeado “Inspecteur des beaux-arts”.

³² “Ces petits trésors sont le commentaire matériel des belles études consacrées par M. Burty à une forme d'art qui lui est si chère, au japonisme, comme lui même l'a appelée” (Charles Ephrussi, *Les Laques japonais au Trocadéro*, em *Gazette des Beaux-Arts*, 18,6 [1^{er} déc. 1878], 954-69).

³³ Além disso, publicava regularmente artigos em *La République française*, a *Academy*, e *L'Art*. Colaborou também no jornal *Le Rappel* de 1869 até 1871, e no jornal de vanguarda *La Renaissance littéraire et artistique* em 1872-1874.

³⁴ Título de sete artigos publicados em *La Renaissance littéraire et artistique*, I (1872), n° 4, 8, 11, 14, 16; 2 (1873), n° 1; 3 (1874), n° 5 (cf. Id., *La poterie et la porcelaine au Japon*, três conferências publicadas em em *La Revue des Arts Décoratifs*, 5 [1885], 385-418). A propósito, veja-se Julia Meech/Gabriel P. Weisberg, *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts 1876-1925*, N.Y.: H.N. Abrams, 1990, p. 7. O termo foi imediatamente retomado por Goncourt (em *Journal*, 1876, ed. cit., p. 1137). Segundo o *Trésor*, a primeira abonação do verbo *japoniser* remonta a 5 de fevereiro de 1829 (*épinglé japonisé* “dont la tête est de couleur”). Dentre os inúmeros ecos que teve a invenção lexical de Burty, mencionamos o seguinte: “À la sueur de ton front styliseras en français, sans japoniser aucunement” (Émile Galle, *Sur le décor du verre*, em *La Revue des Arts décoratifs*, 5 [1885]), 3-9, p. 3).

³⁵ Cf. Pierre Georgel, *Le Romantisme des années 60. Correspondance Victor Hugo – Philippe Burty*, «Revue de l'Art», 20 (1973), 8-64.

³⁶ Les dessins de Victor Hugo, em *Chronique des Arts et de la Curiosité*, supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, 13 (1^{er} juillet-1^{er} déc. 1862).

³⁷ Cf. Jean-Jacques Lefrère (*et alii*), *Six lettres inédites de Verlaine*, “Histoires littéraires”, 8 (oct.-déc. 2001).

³⁸ Paris: Lemerre, 1869.

³⁹ *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, recolhidas e publicadas por Philippe Burty. Paris: A. Quantin, 1878, 1880. Sobre suas relações com Delacroix, cf. *Fonds Bruyas-Burty-Robaut-Tourneux*, editado na rede pelo Institut National d'Histoire de l'Art.

⁴⁰ Vejam-se os trabalhos de Gabriel P. Weisberg, dentre os quais mencionamos *Philippe Burty: A Notable Critic of the Nineteenth Century*, “*Apollo*”, 91 (1970), 296-300, p. 296; *The Independent Critic: Philippe Burty and the Visual Arts of Mid-nineteenth-century France*, New York: Peter Lang, 1993; *Philippe Burty*, in L. Macy (org.), *The Grove Dictionary of Art Online*, <http://www.groveart.com> (accessed 2 August 2002).

⁴¹ Paris: Charpentier, 1877.

Na exposição de 1878, que acolheu nada menos de 15 milhões de visitantes,⁴² são expostas peças religiosas trazidas por Émile Guimet, que formariam o primeiro núcleo do que seria mais tarde o Museu de Artes Orientais da França. Na exposição de 1889, a apresentação metódica de objetos, livros e gravuras alçou a arte japonesa, considerada até então essencialmente decorativa, ao nível da grande arte.

2. O Japonismo difundido nas Belas Artes na Europa⁴³

O pintor Pissarro escreveu com entusiasmo em fevereiro de 1893: “Ces artistes japonais me confirment dans notre parti pris visuel”.⁴⁴ Monet utilizou as séries das *Cem vistas do monte Fuji* de Hokusai, como inspiração para as séries de catédrais de Rouen, de choupos, ou de medas de feno. É inegável, por outro lado, a relação entre o conjunto das suas *Ninféias* e a decoração dos grandes biombos japoneses. As gerações de

⁴² Esta exposição tinha sido precedida por duas outras, organizadas respectivamente em Viena (1873) e em Philadelphia (1876).

⁴³ Dentre as publicações mais recentes sobre este tema, citaremos Gabriel P. Weisberg/Yvonne Weisberg, *Japonisme, an Annotated Bibliography*, New York: Garland Publishing & The International Center for Japonisme, 1990; Klaus Berger, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Tanabe Tohru, *Hokusai*, Madrid: Grupo Anaya, 1993; Michel Butor, *Le Japon depuis la France: un rêve à l'ancre*, Paris: Hatier, 1995; Bernard Bumpus, *The 'Jing-lar' and republican politics: drinking, dining and 'japonisme'*, “Apollo”, 409 (1996), 13-16; Yoko Chiba, *Japonisme: East-West renaissance in the late 19th century*, “Mosaic” 31,2 (1998), 1-20; Brigitte Koyama-Richard, *La magie des estampes japonaises*, Paris: Hermann, 2003; Shigemi Inaga, *The making of Hokusai's reputation in the context of Japonisme*, “Japan Review”, 15 (2004), 77-100; Gérard Denizeau, *Vocabulaire des arts visuels du XIX^e siècle*, Paris: Minerve, 2004; Eric Dussert, *Au fil de l'eau, Les premiers haïku français*, Paris: Éd. Mille et une nuits, 2004; Lionel Lambourne, *Japonisme: cultural crossings between Japan and the West*, London: Phaidon, 2005; Jean-Paul Bouillon, *Félix Bracquemond et les arts décoratifs: du japonisme à l'art nouveau*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005; Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs: entre japonisme et multiculturalisme*, Paris: L'Harmattan, 2005; Hélène Bayou, *Hokusai, 1760-1849: l'affolé de son art*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2008; Christine Shimizu/Hiroyuki Yamashita, *Satsuma, De l'exotisme au japonisme* [Exposition, musée national de céramique de Sèvres, 20 novembre 2007 à 18 février 2008], Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007.

⁴⁴ Camille Pissarro, *Lettres à mon fils Lucien*, éd. John Rewald, Paris: Albin-Michel, 1950, p. 298. Cf. Shigemi Inaga, *Images changeantes de l'art japonais: Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l'esthétique orientale (1860-1940)*, JTLA [Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics], 29/20 (2004-2005), 73-93, p. 74.

artistas posteriores ao impressionismo, seja Gauguin, sejam os pontilhistas como Seurat e Signac, encontraram na arte japonesa um repertório novo de formas, motivos e sugestões. Vários aspectos do movimento *Art Nouveau* não se explicariam sem essa referência aos modelos japoneses. Acrescentem-se as pesquisas efetuadas pelos gravadores, que procuraram imitar na litogravura e na água-forte a cores os efeitos da técnica japonesa da xilogravura (Mary Cassatt, Bonnard), os ilustradores de livros (Beardsley), ou o desenvolvimento da arte do cartaz (Toulouse-Lautrec, sobretudo).

Sabendo-se que em 1853 o Japão abriu-se ao comércio ocidental, participando na exposição internacional de New York, depois de ter visitado o setor japonês, o jovem pintor americano A. McNeil Whistler tornou-se, como descrito antes, uma figura central no meio dos japonisantes europeus, tanto em Paris como em Londres.⁴⁵ E Charles Champfleury evoca-o na sua reconstrução, aliás bem redutiva, dos inícios da voga japonesa em Paris, em volta da loja de M^{me} Desoye:

Les après-midi s'écoulèrent en dissertations sur l'art japonais, auxquelles se mêlèrent quelques compliments pour la dame. Parmi les initiés un jeune peintre américain se faisait surtout remarquer pour ses dépenses; il n'était pas de jour qu'il ne s'offrit quelque laque, quelque bronze, quelque riche robe japonaise. L'Américain avait son atelier à Londres, on le voyait chez "la japonaise" aussi souvent que s'il eût demeuré à Neuilly; meubles et cabinets, il les expédiait en Angleterre avec la même facilité que s'il les eût confiés aux crochets d'un commissionnaire du coin de la rue. Les prêches du poète, les achats du peintre furent résumés en des peintures franco-américaines si bizarres qu'elles troublèrent les yeux des gens assez naïfs pour rechercher les fonctions de jurés aux expositions de peinture: comme ces colorations étaient distinguées et nouvelles, on leur ferma les portes au nez. Peut-être quelques-uns les ont-ils remarquées dans les salles des Refusés. Le résultat fut celui-ci: le Japon contesté fit école. De même qu'il y a eu en 1820 des avalanches de pifferaro en peinture, des déluges de Grecs et de Turcs en 1828, des Bretons en assez grande quantité vers 1840 pour peupler la Bretagne, des joueurs d'échecs si nombreux, de 1840 à 1850, qu'ils pouvaient lutter avec les bataillons de zouaves qui firent irruption aux Salons de la même époque; aujourd'hui nous sommes menacés d'une invasion japonaise en peinture. L'imitation est un fauteuil commode. L'atelier japonais des Champs-Élysées, que les princes et princesses visitent à l'heure actuelle est "un signe du temps" dirait Prudhomme (...). Déjà même de prétendus peintres de la vie élégante nous fatiguent de leurs cabinets japonais, de leurs

⁴⁵ Onde em 1877 mandou construir, pelo arquitecto Godwin seu amigo, no bairro de Chelsea-Londres, uma vivenda em estilo "anglo-japonês".

fleurs japonaises, de leurs laques et de leurs bronzes japonais qui prennent la place principale sur la toile et jouent un rôle bien autrement considérable que les personnages.⁴⁶

Embora as origens da moda japonesa na Europa sejam, essencialmente, políticas e sócio-econômicas, o maior impacto deste movimento realizou-se, com efeito, no âmbito da arte,⁴⁷ graças sobretudo a Manet⁴⁸ e Van Gogh, bem como a outros muitos pintores⁴⁹ que, perante o mesmo fenômeno, reagiram às vezes de forma bastante diferente.⁵⁰

Outro artista fascinado pelo japonismo foi Rodin, conforme tem mostrado uma exposição organizada em Paris em 2007,⁵¹ e acompanhada de um catálogo sobre o japonismo do escultor.⁵²

⁴⁶ Champfleury, *La mode* cit.

⁴⁷ “Unexpectedly, Japan appeared to have so much new to offer to European art at a time when the latter was definitely in need of new ideas. As museum director Oshima Seiji wrote (in a catalogue for a 1992 exhibition in Kyoto), “... the dynamic effect of Japonisme was due to the combined stimulation of its exotic strangeness and its meaningful content” (Jan van Rij, *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the search for the real Cho-Cho-San*, California: Stone Bridge Press, 2001, pp. 37-38); “Today art historians echo Klaus Berger’s judgement that japonisme was a shift of Copernican proportions, marking the end of Eurocentric illusionism and the beginnings of a new, modern way of seeing and recording the world” (Ástráður Eysteinnsson/Vivian Liska, *Modernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007, vol. II, p. 695).

⁴⁸ A quem se refere a personagem do pintor Coriolis em *Manette Salomon*, romance dos irmãos Goncourt publicado em 1867 (cf. Mitsunori Terada, *Le Japonisme chez les frères Goncourt*, Kumamoto: Kumamoto University, 2001).

⁴⁹ “Japonisme, overcoming its exotic phase, became one of the models that stimulated an avant-garde of painters, etchers, sculptors, and architects, among them Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Vincent Van Gogh, James McNeill Whistler, Pierre Puvis de Chavannes, Félix Bracquemond, Hendrik Breitner, Willem de Zwart, Auguste Rodin, Paul Hankar, and Otto Wagner” (Jan van Rij, op. cit., pp. 39-40).

⁵⁰ A propósito, veja-se Holland Cotter, em *Art Reviews: In New Jersey, a Permanent Japonisme Display* (a versão desta resenha aparece impressa em 8 de julho de 1994, na pág.24 da edição do *New York Times*): “In a famous poster of a black-dressed Jane Avril, Toulouse-Lautrec forges a daring emblem of modernity from the flat planes and solid colors of Japanese prints. By contrast, Philippe Burty, who coined the term “Japonisme” in 1872, turns images of Noh masks into cartoons, and Helen Hyde, one of several American artists who studied in Japan, makes sentimentalized kitsch from what were presumably first-hand observations. Her work is a reminder that while some innovative Westerners used Japanese art to radicalize their vision, others sought the romantic images of pre-industrial serenity that this long-sequestered island nation was imagined to embody”.

⁵¹ “Utamaro, Hiroshige et Hokusai, admirés au gré des expositions parisiennes, devinrent, après Michel-Ange et Phidias, ses nouveaux maîtres. Vers 1900, Rodin

A influência japonesa começa a se manifestar na composição ousada dos quadros: as diagonais de *O Absinto* de Degas, o gosto pelas cores francas em Théodore Rousseau, o interesse renovado pelos assuntos da vida cotidiana, tão importante dentro do espírito da modernidade. No *Retrato de Émile Zola* de Édouard Manet, em 1868, espécie de manifesto da arte de vanguarda, reconhece-se um biombo e uma gravura de Toyokuni. O próprio Émile Zola notava semelhanças entre a sua “estranha elegância” e as “manchas magníficas” das estampas japonesas. E ainda encontra esta influência nipônica em Tissot, na sua obra *La Japonaise au Bain*, de 1864.

A influência da arte japonesa manifesta-se sobretudo por uma simplificação das cores e da perspectiva, um processo em algo semelhante ao dos impressionistas. A técnica da estampagem vem da China, onde estas obras eram utilizadas sobretudo com fins religiosos. No Japão, pelo contrário, são sobretudo peças de decoração, representando cenas da vida cotidiana, de temas na moda ou populares. Fruto de um trabalho coletivo (artesãos que gravam, desenhadores), as estampas são colocadas à venda por editores que financiam todo o processo de fabricação. Estas peças tornam-se extremamente populares junto à população japonesa, principalmente devido ao seu baixo preço.

As estampas produzidas neste período são de três tipos: as estampas de “jovens bonitas”, cujos autores são Harunobu e Utamaro; as estampas de teatro, de Shuraku e Kunisada e as estampas de paisagem, realizadas por Hokusai⁵³ e Hiroshige.

ajouta à sa première collection d'antiques, égyptiens, grecs ou romains, des estampes et des objets d'art japonais. Cette collection tardive est essentiellement composée d'œuvres du XIX^e siècle, parfois conçues pour l'exportation, achetées sur le marché de l'art parisien, données ou échangées par ses amis artistes et collectionneurs. L'exposition présentera quarante estampes, livres, albums, dessins, pochoirs ainsi que dix-neuf objets de sa collection”: cf. Musée Rodin, Paris – Commissariat de l'exposition: Dominique Viéville, Bénédicte Garnier, François Blanchetière (Communiqué de Presse). *Rodin, le rêve japonais*, Paris: Exposition du 16 mai au 9 septembre 2007.

⁵² Editado por Flammarion em parceria com o Musée Rodin, o catálogo contém sete ensaios, destacando alguns: *Une collection de rêve et Dans l'atelier de Kichizo Inagaki, ébéniste de Rodin* par Bénédicte Garnier; *Le japon chez Rodin: entre Symbolisme et décadence* par Christina Buley-Urbe; *Un jeu de regards: Rodin et Hanako* par François Blanchetière; *Rodin et le Japon: Itinéraire d'une rencontre* par Véronique Mattiussi; *Rodin et l'art du grès japonais* par Christine Shimizu.

⁵³ Nascido no humilde bairro de Warigesui, no subúrbio de Edo, com o nome de Kawamura Tokitaro (1760-1849), foi adotado na sua infância por um artesão fabricante de espelhos mudando o seu nome pelo de Nakajima Tetsuzo. Em 1778, ingressou no estudo do pintor Katsukawa Shunsho (1726-1792), especializado em

Em 20 de fevereiro de 1888, Vincent Van Gogh, já imbuído de japonismo,⁵⁴ chega a Arles:

À la neige succède en mars la floraison de ce qui va devenir ‘le Japon provençal’ avec son atmosphère limpide et ‘les effets de couleurs gaies’ de ses vergers épanouis.⁵⁵ D’instinct, Vincent néglige les remparts de la vieille cité et ses monuments ‘d’un autre monde’ pour se consacrer aux amandiers, aux abricotiers et aux pêcheurs en fleur. La perception emprunte encore à la quête atmosphérique des impressionnistes comme au japonisme.⁵⁶

Camille Pissarro considera Hiroshige (1777-1858) como um maravilhoso impressionista, bem como Van Gogh, um fanático colecionador destas estampas das quais chegou a possuir mais de 400.⁵⁷ Monet tinha levado, de sua estadia na Holanda em 1871, uma coleção de estampas que, conforme têm notado alguns especialistas, lhe serviram com frequência de fonte de inspiração.

A preferência de Monet nas estampas eram pelas paisagens, pelas cenas de mulheres em suas tarefas quotidianas e pelos animais; ele gostava de intercambiar estampas com seus amigos também pintores. Em 1890, Monet compra Giverny e adorna sua casa com a sua apreciada coleção. Nesse formoso lugar, desenha e cria seu famoso jardim onde construiu um reservatório no qual cultivava nenúfares exóticos, importa-

estampas de teatro Kabuki. Este foi seu início artístico no mundo do ‘ukiyo-e’, utilizando como nome artístico Katsukawa Shunro, até que foi expulso desta escola por discrepâncias artísticas com o seu maestro. Durante sua carreira, mudou numerosas vezes de nome, sendo mais conhecido como Katsushika Hokusai. Outros nomes utilizados pelo artista foram Katsu Shunro, Shunro, Katsushika Taito, Hokusai, Hokusai Iitsu, Zen Hokusai Iitsu, Hokusai aratame Iitsu, Gakyojin Hokusai, Sori Hokusai, Zen Hokusai Manji e Shinsei Hokusai.

⁵⁴ Pour mesurer l’impact que les estampes japonaises (considérées comme un art marginal au Japon) ont eu sur la peinture française, il suffit de rappeler ce que Van Gogh écrivait à son frère Théo en 1886: «Tout mon travail se construit pour ainsi dire sur les Japonais (...). L’art japonais est en décadence dans sa patrie, mais il jette de nouvelles racines chez les impressionnistes français», Denis Meyer, *Monde Flottant. La médiation culturelle du Japon de Kikou Zamata*, Paris: L’Harmattan, 2009, p. 109.

⁵⁵ «Aquí no necesito estampas japonesas; siempre me digo que estoy en Japón. Solamente debo mantener los ojos bien abiertos y pintar las impresiones que recibo» (Alejandra Triana Cambronero, *Palabra y Obra: Van Gogh y el ‘japonismo’*, Costa Rica: Periódico La Nación del 30 de marzo del 2008).

⁵⁶ Jean-François Barrielle, *La vie et l’œuvre de Vincent Van Gogh*, Paris: ACR Edition, 1984, p. 110.

⁵⁷ Ver Richard Lane, *Maestros de la Estampa Japonesa: su mundo y su obra*, trad. José Antonio Rico, México: Herrero, 1962.

dos do Japão e flores flutuantes. Em *La Japonaise* de 1876, inspirando-se no estilo de Utamaro, Monet elabora o retrato da sua mulher vestida com um kimono importado, ao posar em frente de um cenário de leques.⁵⁸

3. A construção do Japonismo literário na França

No que pertence às elites literárias, em 1883 aparece *L'Art japonais* de Louis Gonse, um dos primeiros especialistas de arte japonesa na França (1846-1921),⁵⁹ editor da *Gazette des Beaux-Arts*, vice-presidente da Commission des Monuments Historiques e titular de *La Legion d'honneur* (1889). *L'Art japonais*, primeira monografia de arte japonesa escrita por um ocidental,⁶⁰ tornou-se uma referência para o japonismo francês.⁶¹ Nos meses de abril e maio do mesmo ano de 1883, Gonse organizou a primeira Exposition Rétrospective de l'Art Japonais, apresentando mais de três mil obras de arte, onde se podia admirar algumas obras de Utamaro (1753-1806) e dos primeiros mestres do 'ukiyo-e'. Essa exposição seria capital para os pintores reunidos em torno de Gauguin. É o próprio Van Gogh quem, em 1887, prepara em Paris uma exposição reunindo exclusivamente 'ukiyo-e'.

No entanto, o japonismo constrói-se na França graças a Jules e Edmond de Goncourt,⁶² Catulle Mendès,⁶³ Robert de Montesquiou e, sobretudo, Pierre Loti.

⁵⁸ Veja-se Christoph Heinrich, *Monet*, Colonia: Taschen, 2004, pp. 52-53. À coleção do pintor (250 estampas), que se encontra hoje na sua casa de Giverny, foi consagrada pelo Musée Marmottan, em 25 de Novembro de 2006 a 25 de Fevereiro de 2007, uma exposição denominada *Les Estampes japonaises de Claude Monet*.

⁵⁹ Louis Gonse, *L'Art Japonais*, Paris: Quantin, 1883.

⁶⁰ Esta obra em dois volumes, publicada numa edição limitada a 1.400 cópias, contém centenas de ilustrações e reproduções tiradas das mais importantes coleções francesas do séc. XIX, como as de Cernuschi, Bing, Hirsch, Burty, Duret, incluindo a substancial coleção do próprio autor.

⁶¹ Neste sentido, cabe também mencionar *The pictorial arts of Japan* de William Anderson, publicado em 1886 em Londres. E também Émile Hovelacque, *Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900: L'Exposition rétrospective du Japon*, em *Gazette des Beaux-Arts* 24,4 (1^{er} oct. 1900), 317-34; 25,1 (1^{er} janv. 1901), 27-39.

⁶² Para maior conhecimento de suas obras, ver o estudo de Dominique Pety, *Les Goncourt et la Collection, de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève: Droz, 2003.

⁶³ O primeiro poema que o Japão inspirou a um poeta francês é o de Catulle Mendès no volume *Philoméla*, de 1863 e chamado de *Ten Si O Daï Tsin* ("Ten Si O Daï Tsin, Lumière souveraine, / Tu portes un ruban d'étoiles à ton cou / Et le rouge soleil qui luit sur Naïkou, / N'est qu'un de tes regards, ô prunelle sereine").

Em um tempo onde as páginas coloridas nipônicas eram extremamente procuradas no Ocidente, Bracquemond acreditou reivindicar o mérito de ter “descoberto”⁶⁴ o primeiro livro ilustrado do Japão conhecido na nossa cultura, no dia em que ele pôs suas mãos sobre um humilde fascículo de Hokusai.⁶⁵ No entanto, Edmond de Goncourt, nos seus escritos, reivindicou anteriormente essa primazia para seu irmão e ele próprio.

Segundo Rubén Darío, «es suficiente gloria para los hermanos Goncourt haber sido los introductores del japonismo en Francia».⁶⁶ Uma exposição organizada em Versailles em 2002 permitiu apreciar, entre outras coisas, o papel realmente desempenhado pelos Goncourt na elaboração e no lançamento do japonismo.⁶⁷ Os Goncourt reuniram em si o duplo papel de colecionadores e de escritores. Por exemplo, dentre os objetos da coleção Goncourt vendidos em 1897, existe uma rara caixa em laca:

Cette boîte, indépendamment de la décheture de son découpage, est curieuse en ce qu'elle représente une femme de la cour de Kioto aux sourcils

⁶⁴ Yvonne Thirion, *Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, “Cahiers” de l'AIÉF 13,1 (1961), 117-30.

⁶⁵ Entre as monografias dedicadas a Hokusai no fim do século, destacam-se as de Edmond de Goncourt, *Hokousai*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1896; Ernest Fenollosa, *Hokusai and His School*, Museum of Fine Arts, Boston: 1893; Id., *The Masters of ukiyo-e: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, New York: Knickerbocker, 1896; Michel Revon, *Étude sur Hokousai*, Paris: 1898; John La Farge, *Hokusai, A talk about Hokusai, the Japanese Painter, at the Century Club, March 28, 1896*, New York: The Century Co., 1897; Charles J. Holmes, *Hokusai*, New York: E. P. Dutton and Co., 1901 (previamente havia publicado *Hokusai, The Artist's Library*, Londres: Methuen & Co., 1899). Acrescente-se, na mesma esteira, Henri Focillon, *Hokusai*, Paris: Librairie Félix Alcan, 1914 (rééd. avec postfaces de Sadao Fujihara et François-René Martin, Lyon: Fage, 2005; cf. Id., *Maîtres de l'estampe*, Paris: Flammarion, 1969).

⁶⁶ Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, Buenos Aires: Editorial Andrés Bello, 1966, p. 146. Segundo Darío, “Lo extrañamente exótico lo tienen los franceses y lo procuran. Desde la introducción del primer album japonés de los hermanos Goncourt, el japonismo comenzó en Francia con el reinado de las lacas y quimeras: de los muebles, del adorno de salón” (Francisco Sánchez-Castañer, *La Andalucía de Rubén Darío*. Madrid: Cátedra Rubén Darío, Universidad Complutense, 1981, p. 20).

⁶⁷ A durável influência dos Goncourt sobre escritores e artistas contemporâneos, tem sido recentemente valorizada graças a outras importantes exposições: veja-se Kunio Francis Tanabe, *The Allure of Japanese Art: How Van Gogh, Manet, Whistler and an art dealer named Siegfried Bing were seduced by Japanese art*, em *The Washington Post*, 21 de agosto de 2005 (o autor é 'art director' e 'senior editor' da rubrica *Book World* no *Washington Post*).

rasés et remplacés par deux grosses mouches, peintes au milieu de son front, et dont la coiffure, – coiffure qui se rencontre souvent dans les albums, – montre une épaisse et plate chevelure aplatie avec quelques petites mèches, semblables à des cordelettes, se détachant sur les tempes, les joues, les épaules, pendant que le restant, réuni en une masse compacte, lui flotte au dos, disparaissant et reparaissant parmi les plis de sa robe.⁶⁸

Essa caixa foi minuciosamente descrita por Edmond de Goncourt, na hora de inventariar os objetos de laca reunidos no “cabinet de l'Extrême-Orient” da sua casa de Auteil⁶⁹:

La connaissance de l'art ornemental et décoratif du XVIII^e siècle a, selon toute vraisemblance, conduit les Goncourt à s'intéresser aux laques japonais, à se familiariser avec eux, puis à en acheter. Il n'est pas indifférent qu'Edmond et Jules aient d'abord baigné dans le XVIII^e siècle: c'était la seule époque où les laques japonais introduits en France méritaient l'attention, d'autant plus que ceux de l'impératrice d'Autriche étaient des cadeaux, les plus beaux donc⁷⁰.

Além das lacas, os Goncourt gostavam dos álbuns japoneses, expressamente mencionados em *Manette Salomon*.⁷¹ Pelo contrário, eles não se

⁶⁸ *La Maison d'un artiste*, Paris: Charpentier, 1881, t. II, pp. 320-21. A caixa, que remonta ao séc. XVIII, encontra-se atualmente em Hamburgo, no Museum für Kunst und Gewerbe. Uma reprodução foi, algo arbitrariamente, inserta no catálogo da exposição *Les laques du Japon. Collections de Marie-Antoinette*: cf. *La réouverture du musée Guimet – Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. “Promenade sur le laque”, à propos des expositions des laques du Japon de Marie-Antoinette*. Exposition close à Paris, 7 janvier 2002.

⁶⁹ Os irmãos Goncourt “possédaiem des catalogues où étaient répertoriés des laques japonais, tel celui de M. de Julienne de 1767 (voir *La Maison d'un artiste* cit., t. I, p. 298) et celui de Boucher de 1771 (*ibid.*, p. 299), ceux de la vente de M^{lle} Clairon (1773), où est signalée “une navette de laque rouge à cartouche de laque noir et or” (p. 301); d'autres encore, celui du duc de Richelieu (p. 311). Edmond n'a peut-être pas vu la collection de laques de Marie-Antoinette (il aurait pu la voir, car elle était alors au Louvre), mais il en a lu la description; et celle des divers et nombreux achats de Madame de Pompadour” (*Promenade sur le laque* cit.).

⁷⁰ *Promenade sur le laque* cit. A propósito, veja-se também Mitsunori Terada, *Le Japonisme chez les frères Goncourt*, “Actes” du Colloque international Acculturation dans les époques d'internationalisation, Université de Kumamoto (Japon), 2007, pp. 18-31.

⁷¹ “Entre deux portes, est un petit meuble en forme de coffre, aux panneaux de laque rouge, dans lesquels sont incrustées une branche de pivoine fleurie, une branche de pêcher en fleurs, toutes deux en porcelaine blanche et bleue: le meuble qui contient la collection des albums japonais” (Goncourt, *La Maison d'un artiste* cit., t. I, p. 194).

engajam, por exemplo, a favor ou contra o *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, nem mesmo no seu *Journal*, bem conhecido até hoje como fonte preciosa dos testemunhos do seu tempo. Não é que os irmãos Goncourt não tenham dado atenção ao impressionismo mas eles duvidavam de sua originalidade. É o que se constata se levarmos em conta seus escritos sobre os pintores japoneses:

En feuilletant les grandes planches Fouzi-Yama, d'Hokousai, Manzi me disait: – Tenez, voici les grandes étendues jaunes de Monet. Et il disait vrai. Car on ne sait pas assez ce que nos paysagistes contemporains ont emprunté à ces images, et surtout Monet, que je rencontre souvent chez Bing, dans le petit grenier aux estampes japonaises où se tient Lévy.⁷²

É, portanto, necessário se informar mais sobre o orientalismo tal como os Goncourt o concebiam, isto é, sob um ângulo diferente do impressionismo.⁷³ No dia 19 de abril de 1884, no *Journal*, Edmond, tomando-se em conta da pouca inteligência crítica dos jornalistas, tomava gosto em mostrar que o impressionismo – o neologismo é a partir de agora utilizado e habitual⁷⁴ – derivava das estampas ‘ukiyo-e’:

Je parle par exemple du japonisme, et ils ne voient dans une vitrine que quelques bibelots ridicules, qu'on leur dit être le comble du mauvais goût et du manque de dessin. Les malheureux! Ils ne se sont pas aperçus à l'heure qu'il est que tout l'impressionnisme – la mort du bitume, etc., etc. – est fait par la contemplation et l'imitation des ‘impressions claires’ du Japon.⁷⁵

Posto que os irmãos Goncourt não eram pintores, fica claro que eles encontraram uma outra significação nas artes japonesas que os impres-

⁷² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 3 vols., Paris: Robert Laffont, 1989, III, ed. cit., pp. 665.

⁷³ Em *Manette Salomon*, Coriolis olha com atenção durante muito tempo as estampas japonistas (*op. cit.*, pp. 260-63). Ele aparenta menos a um pintor que quer assimilar positivamente alguma coisa por um olho analítico que a um colecionador que se abandona passivamente no sonho e evoca o próprio Edmond de Goncourt nas suas futuras obras *La maison d'un artiste*, *Outamaro et Hokousai*.

⁷⁴ Sabe-se que a palavra ‘impressionismo’ foi criada por René Leroy, ironizando em *Le Charivari* sobre a tela de Monet, *Impression, soleil levant*, exposta em Paris, em abril de 1874.

⁷⁵ Jean-Louis Cabanès, *Les frères Goncourt: art et écriture*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 417.

sionistas,⁷⁶ que são dominados antes de mais nada pelo interesse das artes plásticas. Para se precisar, voltemos à *Manette Salomon*. Os Goncourt são conhecidos por terem sido miscigenados na vida real mas eles nunca quiseram esconder sua adoração pelos franceses e japoneses do séc.XVIII. Essa contradição se resolve passando pelo filtro de arte. Eles amam somente as mulheres que viveram longe deles no tempo ou no espaço, idealizadas pela arte. Por isso, pode-se compreender o tema principal de *Manette Salomon*. A personagem principal, o herói Coriolis, foi seduzido por Manette, mas teria valido mais a pena para ele de se contentar de apreciar seu valor artístico. Ele cometeu o erro de escolhê-la não somente como modelo mas também como esposa. Pois uma vez que ela tornou-se sua mulher, apareceu como uma mulher real, interessada, participante da vida de Coriolis e tornando-se um obstáculo cada vez mais insuportável. Coriolis fracassou atando-se a uma mulher real e isso teve por efeito botar em perigo sua carreira de pintor.

A imaginação de Edmond de Goncourt vai além dos pintores e objetos artesanais. É uma imaginação que penetra a consciência estética e transforma um simples camponês japonês em um artista apreciador do valor estético da natureza:

Ces objets [les japonaiseries choisies] sont merveilleux, uniques, incomparables, et tels qu'ils doivent sortir de l'imagination et des doigts de ce peuple artiste jusqu'au dernier des hommes, et où le paysan n'ayant pas que des yeux comme le[s] nôtre[s] pour sa récolte, avec deux ou trois pierres, se crée dans son champ une cascade, y plante un abricotier à fleurs doubles, et jouit, des heures entières, de la floraison de son arbuste au-dessus de la musique de l'eau, ainsi qu'un peintre et un poète.⁷⁷

Mais tarde, o mesmo Edmond orgulha-se de ele e seu irmão terem sido, desde 1851, os verdadeiros precursores do japonismo.⁷⁸ Entretanto,

⁷⁶ Ver *Entre impressionnisme et japonisme*, Exposition sur le peintre-graveur Henri Rivière (1864-1951), Paris: Ed. de la Bibliothèque nationale de France, 2009.

⁷⁷ Em *La Maison d'un artiste*, seu livro acima citado, vejamos: *Escalier (les Albums japonais)*, t. 1, pp. 192-237; *Cabinet de l'Extrême-Orient*, t. 2, pp. 205-345; *Second étage (les kakémonos)*, t. 2, pp. 350-59.

⁷⁸ “The brothers Edmond and Jules Goncourt claimed for themselves the initial discovery of Japanese art and its meaning for European artists. Whether true or false, the repetition of these stories shows that Japanese art (or at least the particular branch of Japanese popular pictures that was first discovered) came to Europe at the right time; European artists were searching for ways to move away from the traditional routines celebrated in the official schools and salons” (Jan van Rij, op. cit., pp. 37-38).

l'influence des frères Goncourt à l'égard du japonisme n'est pas née du fait qu'ils aient eu, comme Baudelaire ou Zola, des rapports amicaux avec des peintres contemporains ou qu'ils aient appuyé les activités novatrices par des critiques d'art. C'est plutôt qu'ils ont écrit des monographies sur les peintres japonais Utamaro⁷⁹ et Hokusai⁸⁰ et ont eu une grande collection d'objets d'art japonais.⁸¹ Or, dans cette collection, on y trouve non seulement des peintures d'ukiyo-é mais aussi beaucoup d'objets artisanaux divers. Il est évident que leur collection témoigne de l'intérêt des Goncourt en tant que l'un des meilleurs moyens de connaître une culture étrangère.⁸²

Outro que soube transcrever com primazia a história do Japão, sua cultura, paisagens e sua gente foi Pierre Loti, oficial da Marinha e romancista, cuja *Madame Chrysanthème*⁸³ constitui o estereótipo da mulher japonesa que ainda está em vigor hoje em dia (o próprio Marcel Proust não foi imune a este modelo de mulher).⁸⁴ Pierre Loti chegou ao Japão com o sonho de casar-se com uma jovem japonesa de 18 anos que lhe servisse de distração durante sua temporada em terras nipônicas.⁸⁵ Loti

⁷⁹ A 16 de Junho de 1891 Edmond publicou para Charpentier *Outamaro, le peintre des Maisons vertes* (*Outamaro* era a grafia da época), de que foi feita, em 1929, por Yonejiro Noguchi, uma tradução para japonês de apenas 24 capítulos, apesar de eles serem 34.

⁸⁰ Ver também: *Hokousai, Ses albums traitant de la peinture et du dessin avec ses prefaces*, em *Gazette des Beaux-Arts* 14, 6 (1^{er} déc. 1895), 441-52; Edmond de Goncourt, *Hokousai: l'art japonais au XVIII^e siècle*, Paris: E. Flammarion, 1896 (rééd. Paris: E. Fasquelle, 1922).

⁸¹ Os colecionadores contemporâneos formavam um verdadeiro círculo à roda de Edmond de Goncourt e tinham o costume de reunir-se nos jantares dos *Japonisants*, no restaurante Véfour ou no café Riche (veja-se Alain Barbier Sainte-Marie, *Dernière vente des collections H. Vever*, Paris: Cahiers E. & J. de Goncourt, 5 [1997], pp. 252-53).

⁸² Mitsunori, art. cit., p. 18.

⁸³ Onde o autor recolhe, idealizando-as, as experiências da sua viagem a Nagasaki no verão de 1885.

⁸⁴ Neste âmbito, apesar dos trabalhos de Junji Suzuki abaixo mencionados, resta ainda bastante por investigar, como sugere, por exemplo, Jan Walsh Hokenson, *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Dickinson: Fairleigh Dickinson University Press, 2004, pp. 17-57: "In Proust's *A la recherche du temps perdu*, for instance, what is the relation between the stylish kimonos of Odette or Albertine and Elstir's Japanese apprenticeship as a painter, not to mention Marcel's allusions to the woodcut prints and other Japanese art forms, and the Narrator's recurrent japoniste metaphors of visions?" (p. 47).

⁸⁵ Este tipo de matrimônios semi-legais eram comuns na época e tolerados pelas autoridades japonesas, ainda que se mostrassem muito custosos para o estrangeiro. Os jovens oficiais tomavam jovens japonesas como esposas de aluguel e lhes pa-

passa pelos trâmites do casamento com certo desagrado. E por desgraça do destino, a ‘mousmé’,⁸⁶ que escolhe, de nome Chrysanthème,⁸⁷ não lhe satisfaz muito. Apesar de ser conhecedor do idioma, não chega a conhecer bem a jovem, que lhe se apresenta como um ser incompreensível e frequentemente cômico, com suas reverências e seus complicados vestidos e penteados. À semelhança de sua ‘mousmé’, Loti não conseguira penetrar na essência do mundo japonês.

Segundo se continua a afirmar, seria em *Madame Chrysanthème* que Pierre Loti introduziu, o primeiro, a palavra ‘mousmé’.⁸⁸ Na realidade, este autor já a havia utilizado por três vezes em *Kyoto, la ville sainte*:⁸⁹

Mousmé est un mot qui signifie jeune fille ou très jeune femme. C’est un des plus jolis de la langue nipponne; il semble qu’il y ait, dans ce mot, de la moue (de la petite moue gentille et drôle comme elles en font) et surtout de la frimousse (de la frimousse chiffonnée comme est la leur). Je l’emploierai souvent, n’en connaissant aucun en français qui le vaille.

Ainda que suas páginas se encham de descrições de casas, de pessoas, festivais, comércios ou de comidas, essas descrições estão cheias de desprezo por uma cultura que o oficial da Marinha se nega a compreender, comparando-lhe continuamente à francesa, e mostrando quão distantes e opostas elas são. Para Loti, os homens e as mulheres nipônicas lhe parecem comicamente feios; suas mostras de respeito ou dignidade, fantochadamente pueris; as mostras de sua religião, escuras e incompreensíveis. Cada descrição contém uma leve zombaria ou um singelo e fino repúdio. Para ele, o tamanho moral do povo japonês é comparável ao de seus pequenos homenzinhos e mulherzinhas, ao das pequenas bugingangas de que gostam de rodear-se e servir-se. Todas as cenas que são representadas frente aos seus olhos têm certo ar de surreal. Comparando-as continuamente às cenas representadas em biombos e leques que viu na

gavam pelo seu tempo de estadia. Depois, lhes deixavam sem nenhum rancor ou remorso no dia de sua partida às terras ocidentais.

⁸⁶ Palavra japonesa para designar jovenzinha.

⁸⁷ Seu nome real era Okané-San, batizada Kikou-San, ou seja, Madame Chrysanthème (se trata de uma flor nacional no Japão, celebrada durante a Festa Imperial dos Chrysanthèmes); ironicamente, esta flor simboliza o coração humano, a precariedade da beleza e o amor fiel.

⁸⁸ Jean-Marie Thiébaud, *La présence française au Japon: du XVI^e siècle à nos jours, Histoire d’une séduction et d’une passion réciproques*, Paris: L’Harmattan, 2008, p. 61.

⁸⁹ Publicada em *La Nouvelle Revue*, 1^{er} mars 1887.

França, antes de partir, não consegue compreender a realidade viva que agora possuem.

Insatisfeito e melancólico, Pierre Loti desfia os dias de sua temporada em Nagasaki com sua pequena Chrysanthème e as outras ‘esposas’ de outros oficiais com quem passeia e frequenta as casas de chá – ele mesmo surpreso de sua incapacidade para emocionar-se, para admirar-se, para aproximar-se de nada do que lhe rodeia. Quando chega a hora de sua partida, um leve sentimento sacode sua alma inchada, mas é somente pela nostalgia que produz sempre a idéia de partir de um lugar em que, porventura, não voltaremos jamais. Desde o navio, Loti vê distanciar-se Japão sem tristeza. Apesar de haver compartilhado seus dias com uma nativa, apesar de haver percorrido as populosas ruas e os silenciosos templos, não conseguiu aproximar-se de uma cultura cuja impressão que se leva é de uma coisa pequena e insignificante.⁹⁰ Se o romance narra muito bem a história do seu casamento, o autor assinala, no entanto, no seu prefácio: “Bien que le rôle le plus long soit en apparence à Madame Chrysanthème, il est bien certain que les trois principaux personnages sont Moi, le Japon et l'Effet que ce pays m'a produit». Com efeito, esse romance não narra verdadeiramente uma história, nenhuma aventura real ou intriga, nem mesmo uma história de amor. Esta obra trata preferencialmente das impressões pintadas: os quadros descritos, uma galerie de retratos, as cenas de vida à Diou-djen-dji. E a cidade é realmente um dos personagens deste romance: Nagasaki antes da Segunda Guerra Mundial, hoje completamente desaparecida e cujo testemunho de Loti a restitui em parte.

A arte japonesa já encontra, então, um lugar eminente na Europa. Em particular, o *Album japonais* de Edmond de Goncourt, publicado em 1875, tinha suscitado um vivo interesse nos intelectuais franceses que colecionavam as *japonaiseries* com certa avidez. Se a moda japonista precedeu então Pierre Loti, é ele mesmo quem cristaliza a visão popular do país.⁹¹ Ele foi influenciado pelo seu público que o influencia de volta refletindo e alimentando em um mesmo tempo o imaginário coletivo. Loti projeta seus preconceitos sobre o Japão e interpreta o país que ele próprio descobre segundo esses mesmos preconceitos. Fazendo uso de um certo número de adjetivos de maneira recorrente, o autor exprime sobretudo três idéias essenciais: a diferença de cultura – ‘étrange’, ‘bizarre’, ‘drôle’,

⁹⁰ Ver Alain Buisine, *Pierre Loti: l'écrivain et son double*, Paris: Tallandier, 1998.

⁹¹ Se foram relevados no seu romance alguns erros, em particular do ponto de vista do vocabulário utilizado, há que notar também a existência de críticas positivas, particularmente da parte de pesquisadores japoneses.

‘incroyable’, ‘indicible’, ‘inimaginable’, ‘invraisemblable’, ‘impayable’, ‘incompréhensible’ – de tamanho – ‘petit’, ‘fragile’, ‘enfantin’, ‘minuscule’, ‘nain’, ‘miniature’, ‘pygmée’, ‘lilliputien’, ‘puérile’ – e também uma certa decadência, que traduz a pobreza observada por Loti, mesmo se ele não se estende verdadeiramente no aspecto social da cidade – ‘vieux’, ‘vermoulu’, ‘vétuste’, ‘ancien’.⁹²

Madame Chrysanthème não é sua única obra sobre o Japão. Loti retornará um mês mais tarde com *Japoneries d'automne* (1889)⁹³ sobre Kioto, Nikko, Kamatura e Yeddo (Tokio). Depois em 1900-1901, o escritor efetua mais três temporadas no Japão e encontra suas amizades passadas. Estas últimas estâncias lhe inspirarão *La troisième jeunesse de Madame Prune* (1905), onde ele reconhecerá ter mal compreendido alguns aspectos da cultura japonesa quinze anos antes.⁹⁴ Além de outras lembranças do Japão que serviram de tramas a seus romances, Pierre Loti traz um crisântemo que ele havia pegado ao visitar a tumba dos famosos samurais: “Je n’ai pas apporté de fleurs fraîches, moi, aux quarante-sept héros qui dorment ici. Au contraire, je dérobe un chrysanthème au bouquet posé sur la tombe de leur chef et je l’emporte – jusqu’en France – ce qui est d’ailleurs, sous une forme inverse, un égal hommage rendu à la mémoire de tous”.⁹⁵

Acrescentado-se à lista de importantes autores que também contribuíram para o japonismo, encontra-se o Conde Robert de Montesquiou-Fézensac,⁹⁶ um verdadeiro dandy de amores masculinos platônicos que, não contente por ter um jardineiro japonês nomeado Hata, se fazia fotografar voluntariamente no seu apartamento decorado de *kakemonos*, de *fusuka* e de *netsuke*.⁹⁷ Placa policromática de Kien-Long, marionete japonesa ou kimono bordado com uma aranha –, a instalação de Montesquiou no hotel do Quai d’Orsay deixava aparecer índices do gosto do ocupante

⁹² Ver Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti l'incompris*, Paris: Presses de la Renaissance, 1986.

⁹³ Paris: Ed. Kailash, 2000, pp. 131-33. Cf. Thiébaud, *La présence française* cit., p. 60.

⁹⁴ Lesley Blanch, *Pierre Loti*, Paris: Seghers, 1986 (trad. do inglês por Jean Lambert).

⁹⁵ Pierre Loti, *Japoneries d'automne* cit., p. 269.

⁹⁶ Nascido em Paris em 1855, este dandy afeminado, que serviu de modelo à Marcel Proust pelo personagem do Barão de Charlus, foi incarnado nas telas do cinema por Alain Delon em *Un Amour de Swann* do alemão Volker Schlöndorff em 1983.

⁹⁷ Thiébaud, *La présence française* cit., p. 58. O *kakemono* é um longo rolo de papel ou de seda, estirado em altura por oposição ao *makimono* abrindo-se em largura. O *fusuka* é um papel de embalagem bordado.

pelas produções japonesas.⁹⁸ Robert de Montesquiou foi amigo de Judith Gautier⁹⁹ que lhe inciará, ao lado de Goncourt, “aux japonaiseries”.

Montesquiou teria descoberto as manifestações das artes japonesas a partir de 1875, então com 25 anos, na Exposition du Palais de l’Industrie.¹⁰⁰ No entanto, nenhum documento permite verificar a exatidão desta indicação.¹⁰¹ Montesquiou ele mesmo assina, em *Japonais d’Europe*,¹⁰² uma data mais tardia a esta descoberta, a de 1878, que foi marcada pela Exposition Universelle: “L’art japonais qui jusqu’à ce jour avait été forclos comme ses palais, caché comme ses souverains, fut mis au pillage – Art monarchique, légitimité du bibelot, fraternisant tout à coup sur le pavé en débordements et en déballages”.

O autor narra uma história desta corrente, desde suas origens, evocando as modas excessivas que a balizam.¹⁰³ Ele lembra, nesta ocasião, os nomes de colecionadores e escritores franceses que se ataram – Loti, Judith Gautier, Goncourt – e entrega igualmente algumas observações sobre o caráter japonês que ele teve a ocasião de observar através de imigrantes: “Je voulais parler du Japon écoulé et résolu, de cet Extrême-

⁹⁸ «Je manquerais d’exactitude, en même temps que de gratitude, envers mon sujet, si, sur le point d’entreprendre une description de la cavité diaprée [...], je ne commençais [...] par invoquer les saints du Japon” (*Les Pas effacés*, Paris: Emile-Paul frères, 1923, t. II, p. 98).

⁹⁹ Esposa de Catulle Mendès, autora de *Le Livre de Jade*, que descreve o intercâmbio literário entre a China e a França. Pode-se, através desta obra, descobrir famosos poetas chineses, dentre os quais Du Fu, Li Bai ou a poetisa Li Qing-zhao. Leconte de Lisle escreve a Heredia acerca do lançamento deste livro: “*Le Livre de Jade* a été mis en vente avant-hier. Lemerre en a fait un volume élégant et original dont l’aspect typographique répond, sans trop de partis pris, aux poésies pseudo-chinoises de M^{me} Judith Walter, la plus singulière des femmes et la moins compréhensible que je sache. Ce petit livre a cela pour lui, d’ailleurs, outre le mérite rare d’une langue simple, gracieuse, colorée avec mesure et naturellement féminine, dans le meilleur sens du terme, d’être écrit d’un bout à l’autre dans un sentiment de pureté et d’élévations constants. Il va sans dire qu’on ne trouverait rien d’analogue en Chine qui n’est décidément qu’un pays bête, ridicule et féroce” (*apud* Joanna Richardson, *Judith Gautier*, Paris: Seghers, 1989, p. 70).

¹⁰⁰ Philippe Jullian, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, Paris: Librairie Académique Perrin, 1965, pp. 71-109.

¹⁰¹ Além disso, a data indicada por Jullian está errada: é do 4 de setembro de 1873 ao 31 de janeiro de 1874 que estava aberta, nos locais da Union Centrale du Palais de l’Industrie, a Exposition des Beaux-Arts de l’Extrême-Orient organizada por Henri Cernuschi.

¹⁰² Em *Roseaux pensants*, Paris: Charpentier-Fasquelle, 1897, p. 212. Já publicado no *Gaulois* de 9 de março de 1897, constitui o primeiro estudo que Montesquiou consagrou ao japonismo.

¹⁰³ Antoine Bertrand, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève: Droz, 1996, pp. 120-40.

-Orient lui aussi devenu public et qui eut son succès sur le tard [...]. Il a fallu vingt ans pour que le van de la mode accomplisse cette besogne-là. Commencée en 1878, elle depose aujourd'hui son bilan et cette vente des Japonaiseries de Goncourt en sera le rapporteur élu et un peu trahi".¹⁰⁴ E a propósito de Judith Gautier:

Dans ses *Poèmes de la Libellule*, – cela n'est pas assez vanté, qui firent pour le Japon ce que le *Livre de Jade* avait fait pour la Chine, elle dota la poésie française d'une strophe nouvelle, d'une strophe qui n'est dans Ronsard ni dans Banville. Dans le même temps que de plus ou moins rationnels affranchissements faisaient parler d'eux, on laissa passer presque inaperçu cet acquêt important pour la poésie. Cette strophe était l'outa japonais exactement transposé en notre prosodie, avec le même nombre de syllabes.¹⁰⁵

Montesquiou utiliza este ritmo desconhecido no poema *Offrande*, consagrada entre outras coisas, à “Chère Japonaise, /Et Chère Chinoise aussi”:

Tel, je te dédie,
En outas dont tu dotas
Notre prosodie,
Cette morne monodie,
Où je greffe ces outas.¹⁰⁶

Para dar-se conta daquilo que fora um enorme sucesso sem precedente, Montesquiou recorre às metáforas enfileiradas que associam a descoberta da arte japonesa, da sua essência aristocrática, a uma revolução. Ele acumula fórmulas antiestéticas dando ao sucesso da arte japonesa uma “profanatoire consécration”, uma “communion sacrilège”, condenando quase “cette révolution qui fut une révélation”.¹⁰⁷ Montesquiou lamenta o fato de que a arte japonesa tenha penetrado na sensibilidade francesa sendo completamente vulgarizada. No entanto, de todas as suas obras, as mais significantes são os volumes compostos na mesma época do apogeu do Japonismo, particularmente em *Les Hortensias bleus*, que encerra esta confidência: “Je veux faire de l'art japonais une chose/Exquise [...]”.¹⁰⁸ A descoberta da ‘hortensia bleu’ nos objetos do Extre-

¹⁰⁴ *Japonais d'Europe* cit., p. 203.

¹⁰⁵ *Japonais d'Europe* cit., p. 214. Ver igualmente *Bleu du ciel avant les pleurs, Altesse Sérénissimes*, ibid., p. 232.

¹⁰⁶ *Offrande*, in *Le Parcours du rêve au souvenir*, Paris: G. Richard, 1908, t. II, p. 10.

¹⁰⁷ *Japonais d'Europe* cit., pp. 212-13.

¹⁰⁸ *Les Hortensias bleus*, Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896, p. 155.

mo Oriente entusiasma o poeta, pois esta flor ocupa mais ou menos o lugar que a ‘chauve-souris’ deixa disponível.¹⁰⁹

A grande voga do japonismo, antes mesmo que ela tenha atingido o seu apogeu, tinha começado a ser minada do interior por viajantes que, tal como Loti, voltavam do Extremo Oriente fazendo parte do seu descontentamento e fazendo publicidade ao aparente fastio que eles sentiam dessas terras remotas. Esta atitude pela qual Loti se singulariza na produção literária da época suscita a irritação de fiéis japonisantes, de cujo grupo Montesquiou forma parte. Se Montesquiou aprecia *Japoneries d’automne*, e especialmente o capítulo *L’impératrice Printemps*, Madame Chrysanthème atira com efeito sua reprovação. Longe de ser imputável ao estilo ou à forma literária, esta é motivada pela atitude repressora que afeta o autor com respeito ao Japão: «Madame Chrysanthème n’est pas celui que je préfère des livres de Loti. Au contraire, c’est bien celui que j’aime le moins. Il a, sinon tout à fait maltraité notre Japon, tout au moins traité plus que familièrement ce lieu de prédilections, ce permanent alibi de nos rêveries».¹¹⁰

Do japonismo e da vulgarização da arte japonesa, Montesquiou deduz os princípios do funcionamento da moda e tira uma moral suscetível de ser aplicada a todas as vogas:

Quand la vogue se met sur une production, il en résulte des apports excessifs, des fournitures peu scrupuleuses, avides surtout de répondre à des demandes irréflechies ou inéclairées; en un mot, un encombrement du marché, qui ne va pas sans troubler le jugement général et faire hésiter l’opinion particulière. C’est alors que, fatiguée dans ses choix, elle se rebute. Ce dégoût remet les choses en ordre. Il permet aux vrais amateurs de se reconnaître entre eux, d’affirmer leur prédilection et de la motiver, tandis que les autres, qui ne faisaient que suivre un penchant sans vocation, quittent la place pour s’orienter vers d’autres terrains, sans d’ailleurs plus de suite.¹¹¹

4. O emblemático ano de 1888 para o Japonismo na França

Em se tratando do ponto culminante da cultura nipônica na Europa, o ano de 1888 é de extrema importância para o japonismo na França.

¹⁰⁹ *Les Pas effacés*. Paris: Émile-Paul Frères, 1923, t. II, p. 102.

¹¹⁰ Antoine Bertrand, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève: Droz, 1996, 2 vols., t. I, pp. 158-60.

¹¹¹ *Extrême-Orientale, Têtes d’Expression*, Paris: Émile-Paul Frères, 1912, p. 154.

Neste ano, Siegfried ‘Samuel’ Bing,¹¹² comerciante de arte em toda a Europa,¹¹³ fundou a revista *Le Japon Artistique* (1888-1891), que se tornou na referência natural dos meios artísticos europeus, atraídos pelo japonismo e *l'Art Nouveau*.¹¹⁴ Samuel Bing, que sentia predileção por Hokusai, encarregou a Ary Renan um estudo sobre o *Manga* para a sua prestigiosa revista *Le Japon Artistique*. Este artigo, profundamente ilustrado, foi publicado em duas entregas em dezembro de 1888 e janeiro de 1889.¹¹⁵ O próprio Bing, em 1891, depois de haver patrocinado algumas exposições sobre Hokusai, escreveu outro extenso artigo em *Magazine of Art*.¹¹⁶ Em 1890, na *École des Beaux-Arts*, organizou uma *Exposition de la Gravure Japonaise*, na qual participaram muitas personalidades da elite cultural.¹¹⁷

¹¹² Em 1986, uma exposição foi-lhe consagrada em Richmond, The Virginia Museum of Fine Arts, com o título *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*, organizada pelo especialista Gabriel P. Weisberg, quem, aliás, se encontra entre os redatores de *The Origins of L'Art Nouveau*, catálogo de uma exposição organizada em Barcelona em 2005-2006, depois de ter sido apresentada no Van Gogh Museum de Amsterdam e no Museum Villa Stuck de Munich. Também merece ser mencionada a exposição *Art Nouveau: 1890-1914*, realizada em 2000 na National Gallery em Washington (cf. o catálogo com o mesmo título, organizado por Paul Greenhalgh e publicado por Abrams). Sobre Bing (1838-1905) existem numerosos trabalhos de Gabriel P. Weisberg: limitar-nos-emos a mencionar seus verbetes *Official Art*, *S. Bing*, *Philippe Burty* e *The Role of the Salon* em *The Historical Dictionary of the Third Republic*, N.Y.-Westport, C.T.: Greenwood Press, 1986, resp. pp. 56-68, 101-102, 146, 884-86; *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*, Harry N. Abrams & SITES, 1987; *The Origins of L'Art Nouveau, The Bing Empire*, The Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs (Paris) and Mercatorfonds, 2004; *Lost and Found: Reconstructing S. Bing's Marketing of L'Art Nouveau*, in Id. (Guest Ed.), *Art Nouveau and Siegfried Bing*, digital magazine *Nineteenth Century Art*, Worldwide-19thc-artworldwide.org, Summer 2005, vol. 4, issue 2.

¹¹³ Em 1875, de regresso da sua viagem ao Japão, S. Bing abriu em Paris, 22, rue de Provence, seu primeiro armazém de antiguidades japonesas, que vinte anos mais tarde transformou em *Galerie de l'Art Nouveau*. Depois de uma estadia em Japão em 1880, deixou ali seu cunhado Auguste, quem organizava desde Yokohama os envios para Paris.

¹¹⁴ Na revista colaboraram os melhores ‘connaisseurs’ da época, a saber, Philippe Burty, Théodore Duret, Justus Brinckmann, William Anderson, Louis Gonse, Marcus Huish, Edmond de Goncourt, Hayashi Tadamasu. Todos participaram na exposição de livros e estampas, organizada pelo mesmo Bing em 1890.

¹¹⁵ *Le Japon Artistique*, 8 (déc. 1888), 83-90; 9 (janv. 1889), 99-104.

¹¹⁶ Samuel Bing, *Hokusai: a study. In two parts*, em *Magazine of Arts*, 14 (déc. 1890 – nov. 1891), 24-28, 264-68, 307-09.

¹¹⁷ Entre as quais Philippe Burty, Georges Clémenceau, Charles Gillot.

E ainda, mais uma vez no ano-chave de 1888, Rubén Darío, em dois fragmentos de prosa, testemunha a difusão da moda japonesa na América latina:¹¹⁸ o título do primeiro é *La muerte de la emperatriz de China*,¹¹⁹ e do outro é *El Rey Burgués*.¹²⁰ O mesmo autor celebra o tipo feminino da “japonesa/antigua, que no sepa de naciones occidentales” no díptico de fragmentos poéticos *Divagación*, composto no “Tigre Hotel, diciembre 1894”, e *Para la misma* (“el retrato de Maria,/la cubana-japonesa”).¹²¹

Em 1898 saiu a primeira edição de *El florilegio* do poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1898), recolha de 33 poemas repartidos em três seções, uma das quais se intitula *Poemas exóticos* e contém, entre outros, o poema *Japón*. Na segunda edição¹²² acrescentam-se mais 54 poemas, em um conjunto repartido, desta vez, em cinco seções, uma das quais, intitulada declaradamente *Musa japónica*, contém, entre outros poemas,¹²³

¹¹⁸ Além da influência exercida pelos escritores franceses, admirados pelos modernistas, cabe levar em conta “la representación en las más importante capital de Latinoamérica de la ópera de Giacomo Puccini *Madame Butterfly* y su arrolladora popularidad” (Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981; cf. Jan van Rij, op. cit., pp. 16-46). Manuel de la Cruz coloca o japonismo no mesmo nível do decadentismo: “Sobre las náuseas del hastío buscó el japonismo como un solaz, luego el decadentismo, en el que inició Paul Verlaine, hasta parar en donde hoy se encuentra” (Manuel de la Cruz, *Cromitos cubanos*, Ciudad de México: Establecimiento tipográfico La Lucha, 1905, p. 306).

¹¹⁹ “Recaredo era en esto un original. No sé qué habría dado por hablar chino y japonés. Conocía los mejores álbumes; había leído buenos exotistas, adoraba a Lotí y a Judith Gautier, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto” (Rubén Darío, *Azul*, México: Ed. Latino-Americana, 1888, p. 34).

¹²⁰ “El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos (...). ¡Japonerías! ¡Chinerías! Por moda y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas” (*ibid.*, p. 2).

¹²¹ Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, París: Viuda de C. Bouret, 1901.

¹²² *El Florilegio*, México/París: Librería de la Viuda de C. Bouret, 1904.

¹²³ “Había también traducciones de algunos de los marmóreos sonetos de José María de Heredia, poeta parnasiano responsable, junto con los hermanos Goncourt, de

peças como *Cantos de amor y de otoño* (paráfrasis de poetas japoneses) ou “*Utas*” japonesas.¹²⁴ Não por acaso, entre as duas edições coloca-se, no verão e outono de 1900, a pretendida viagem do autor ao Japão,¹²⁵ financiada pelo milionário Jesús Luján.¹²⁶ Trata-se, claro está, de uma imagem do Japão que, mesmo apesar da experiência direta do autor (se é que houve), guarda uma qualidade eminentemente modernista e literária,¹²⁷ também testemunhada na sua prosa *En el país del sol*. O chamado segundo japonismo de Tablada está, por su vez, caracterizado pela descoberta do *haiku*.¹²⁸

la moda japonesa, tan superficial, de que adoleció el simbolismo francés” (Pedro José Vizoso, *El japonismo en la obra de José Juan Tablada*, “Revista de Literatura”, Año VI. Número doble: 8 y 9. Sevilla, Julio de 2007).

- ¹²⁴ Com este significativo comentário: “Todas las pequeñas poesías que aquí figuran traducidas de poetas nipónes se conocen en el Japón con el nombre de *Utas* y pueden compararse con las seguidillas castellanas, los *lieder* alemanes o los *lays* franceses del tiempo de Carlos de Orleans”.
- ¹²⁵ «Atsuko Tanabe sitúa asimismo en el ámbito político las consecuencias del viaje de Tablada a Japón, pues en 1904 el llamado País del Sol Naciente venció a Rusia (el triunfo se dió realmente en 1905), para desencanto del mundo occidental. Aunque para el poeta esto fue causa de un conflicto anímico, su japonismo de entonces se ha visto como error político” (Rubén Lozano Herrera, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*, México: Universidad Iberoamericana – Departamento de Historia, 1995, p. 93). Note-se, contudo, que tanto Atsuko Tanabe (*El japonismo de José Juan Tablada* cit.) como, mais recente, Ruedas de la Serna, deixam pairar algumas dúvidas sobre a realidade desta viagem: cf. José Juan Tablada, *En el país del sol*. Ed. crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- ¹²⁶ Mecenas da *Revista moderna*, ligada com o projeto de modernização econômica concebido pelo ditador Porfirio Díaz.
- ¹²⁷ “Cierta erudición japonista parece no faltarle a Tablada: libros franceses desde Chateaubriand y Catulle Mendès, Leconte de Lisle, hasta Judith et Théophile Gautier, Jules et Edmond de Goncourt, Pierre Loti (y su infaltable Madame Chrysanthème), e ingleses, de William George Aston, Lafcadio Hearn o Basil Hal Chamberlain, pueden haber dejado su huella directa o indirectamente en el conocimiento que demuestra tener de la cultura japonesa” (Bolívar Echeverría, *Tulipanes en suelo de nopales – El “Modernismo” literario y el primer “japonismo” de José Juan Tablada*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007: disponível na rede).
- ¹²⁸ Veja-se *Un día... Poemas sintéticos*, recolha dedicada “a las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho”, e *Li-Po y otros poemas ideográficos*, publicados em Caracas respectivamente em 1919 e em 1920. Veja-se também o prólogo, titulado *Hokku*, a *El jarro de flores* (New York, 1922): “Los Poemas Sintéticos, así como estas Disociaciones Líricas, no son sino poemas al modo de los hokku o haikai japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarraspastrosa retórica:

No mesmo ano 1888, uma personagem de Jules Claretie chega até afirmar: “Oh! mon cher, Bouddha!¹²⁹ C’est si loin, le japonais!... Fini, le japonais! Démodé la japonaiserie,¹³⁰ le japonisme!... Vous n’avez donc pas remarqué?...». Com efeito, tinha chegado a hora de Versailles:

– Tout du Louis XVI, maintenant, mon cher! Chaises et tentures copiées sur les appartements de Marie-Antoinette. Trianon! C’est Achenbach qui l’a voulu! – Achenbach? – De la maison Achenbach, Moser, Lévy et Compagnie!... Il a été tellement étrillé à la Bourse lors de l’affaire de Lang-Son, Dang-Son, Mang-Son, je m’embrouille avec ces noms du Tonkin, qu’il aurait volontiers cassé ou déchiré toutes les chinoiseries, chez moi, ce pauvre Achenbach!... Quand je dis pauvre! – Et c’est lui qui... – Qui m’a fait envoyer tout mon japon à l’hôtel Drouot, et m’a meublé l’hôtel style Louis XVI? Oui. Il prétendait que mon japonisme porte raille et que le Louis XVI est bien plus dans ses opinions. J’aime mieux ça aussi, moi! C’est plus convenable. – Elle se mit à rire.¹³¹

O diálogo mostra eficazmente como o japonismo tinha passado, havia muito tempo, para a cultura popular.¹³² Em 1890, o próprio Siegfried

Parece la sombrilla este hongo policromo de un sapo japonista. Brinda el narciso al florecer diminutos platos y tazas de oro y marfil... ¡Y olor de té!”.

¹²⁹ “Pourquoi la section d’anthropologie et d’ethnographie s’ouvre par un énorme Bouddha doré (...) je l’ignore; mais le Bouddha qui appartient à M. Bing, fait en somme très belle figure”, aludindo ao célebre Buddha em madeira dourada, que pertencia à coleção de S. Bing.

¹³⁰ «The word *Japonisme* thus became a synonym for the integration of principles of Japanese design into Western art. The Word *Japonaiserie*, on the other hand, reflects of their exotic and fashionable qualities. The entire field of craft and industrial design is often much closer to Japonaiserie than to Japonisme, but a clear distinction is not always possible. The same idea applies to music; the use of the pentatonic scale (by several European composers of the nineteenth century) is a form of Japonisme, where as the simple use of the Japanese national anthem (as Puccini did in *Madame Butterfly*) would be an example of Japonaiserie” (Jan van Rij, op. cit., p. 42).

¹³¹ Jules Claretie, *Bouddha*, Paris: Librairie L. Gonquet, 1888, p. 77.

¹³² O mesmo aconteceu em Inglaterra: «Japonisme has always been thought of as a movement that involved the artistic classes, who were captivated by the strange art and art objects which poured out of Japan after the Meiji Restoration of 1868. But, for the purpose of this study, Japonisme was a mild obsession with Japan that involved much of the British population. As has been amply demonstrated the Japanese government policy of encouraging the export of cheap ceramics, bamboo and lacquer ware had been only too successful. Everyone joined in. Japonisme became a prominent feature of popular culture at the opera, the comic opera and indeed the music hall. As far as the British were concerned Japonisme was inclusive” (Olive Checkland, *Japan and Britain After 1859: Creating Cultural Bridges*, New York: Routledge, 2003, p. 111). Ver também Ayako Ono,

Bing¹³³ denunciava aquilo que já se tornara uma verdadeira operação de espoliação cultural, a fins puramente mercantis, à qual o Japão, por sua vez, respondia pelo envio maciço de objetos de pacotilha, especialmente fabricados para a exportação.¹³⁴

5. Difusão do Japonismo em Portugal

Subjacente ao tão celebrado “mito do Oriente”,¹³⁵ o orientalismo também se encontra presente em terras lusófonas. E a difusão do japonismo português encontrará pontos de vista bastante discutíveis. Numa visão decididamente nacionalista, o português Fidelino de Figueiredo afirma que “el japonismo, que es una creación portuguesa del siglo XVI, tuvo sus representantes en la época realista, enteiramente libres de la influencia francesa”.¹³⁶ Na realidade, a difusão do japonismo em Portugal é fenómeno bastante tardio com respeito quer à França, quer mesmo à América latina;¹³⁷ acresce que ainda hoje não existe uma bibliografia específica sobre este capítulo da história da literatura portuguesa.¹³⁸

Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan, Japonisme in Britain, London/New York: Routledge Curzon, 2003.

¹³³ *La gravure japonaise – I*, em *Le Japon artistique*, 25 (mai 1890), 1-13.

¹³⁴ «Les produits vulgaires et sans caractères dont les Japonais nous inondaient dans ces dernières années, par l'entremise des grands magasins de nouveautés, nous avaient fait craindre une décadence irrémédiable» (Édouard Garnier, *Les Industries d'Art à l'Exposition universelle 1889: La Porcelaine*, em *Gazette des Beaux-Arts* 31,3 [1^{er} sept. 1889], 328-44. Nesta exposição, a medíocre participação japonesa provocou nos críticos uma certa decepção).

¹³⁵ Álvaro Manuel Machado, *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

¹³⁶ *Historia literaria de Portugal*, Coimbra: Nobel, 1944.

¹³⁷ O dicionário Houaiss data ao 1899 a aparição do termo *japonismo* em português (contudo, já a abonação em Fialho, comunicada no exergo do nosso artigo, nos obriga a recuar a data de alguns anos). Outra abonação em Joaquim Madureira, *Impressões de teatro (cartas a um provinciano & notas sobre o Joelho)*, Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905, p. 9: “Meu rapaz: Em esturado patriota de 90, com morras á Inglaterra a estrugirem-te ainda nas guelas, não vieste japonizar Lisboa, a quando das festas e fizeste bem”.

¹³⁸ Manuela Delgado Leão Ramos, autora de *António Feijó e Camilo Pessanha no panorama do orientalismo português*, Lisboa: Fundação Oriente, 2001, partiu de seu questionamento sobre a (in)existência de uma tradição orientalista portuguesa para construir uma pesquisa sólida e muito bem documentada relativa aos inúmeros, mas desconhecidos e desvalorizados, testemunhos dessa tradição. Partindo de uma reflexão negativa sobre o conceito de orientalismo defendido por Edward Said e uma contraposição assumida por Raymond Schwab (1950) e John Mack-

O primeiro testemunho português do Japão abrindo-se ao mundo nos é dado por Feliciano António Marques Pereira, fundador do jornal *Ta-Ssi-Yang-Kuo* (1863-66):

Ressuscitando o *Ta-ssi-yang-kuó* temos por fim fazer lembrar que é hoje Portugal o único país europeu a quem a China dá um título, que soa ainda nas vastidões do Oceano Pacífico como um longínquo eco da potente e clangorosa trombeta, dessa tuba canora e belicosa que o peito acende e a cor ao gesto muda; que entoou o hino vibrante das nossas glórias, e que é preciso fazer soar de novo, para que o oiçam os portugueses doentes de surdez e os estrangeiros, que se fazem surdos, nesta hora de partilha do grande império, que primeiro do que ninguém, os filhos de Portugal devassaram, entregando-o à influência da civilização europeia, e à catequese dos missionários cristãos.¹³⁹

Marques Pereira, quem em 1859 foi enviado na Era Edo¹⁴⁰ no desempenho de uma missão diplomática destinada à obtenção de um acordo comercial entre a coroa portuguesa e o Império do Sol Nascente, ainda conheceu o Japão Tokugawa, uma sociedade regida pelos preceitos do mais estrito confucianismo, importado da China. Dividida em castas e mantida em severo controlo pelos daimios¹⁴¹ e pelos quase dois milhões de samurais, esta sociedade de obrigações, obediência e cortante apego ao

enzie (1995), a autora prepara-nos para uma atitude aberta, mas não menos crítica, face à problemática da construção orientalista de um Outro (termo, segundo ela, vazio de significado por uso excessivo e superficial). Este estudo conta com referências históricas valiosíssimas para a definição de um percurso orientalista nacional. Relatos de viagens, relatórios e documentos oficiais, textos literários, trocas epistolares, toda uma panóplia de registos escritos apresentados pela autora são testemunhos de um estudo sinólogo-português já de longa data. Manuela Ramos dá-nos a conhecer vários exemplos de imagem construída da China que, de acordo com diferentes momentos históricos e políticos, ora é positiva ora é pejorativa.

¹³⁹ João F. Marques Pereira, em *Razão do título*, pp. 15-16. O jornal seria de novo publicado pelo seu filho – João Feliciano Marques Pereira – entre 1899 e 1903 na revista *Ta-ssi-yang-kuo. Arquivos e anais do Extremo Oriente português*.

¹⁴⁰ O Período Edo, também conhecido como Período Tokugawa, é uma divisão da história do Japão que vai de 1603 a 1867. Esse período marca o governo do Edo que foi oficialmente estabelecido em 1603. O período terminou com a Restauração Meiji, isto é, a restauração do governo imperial pelo décimo quinto e último xogun. O período Edo também é conhecido por ser o começo do início do período moderno do Japão.

¹⁴¹ Senhores terratenentes do Japão feudal, entre os séculos XII e XIX, possuíam exércitos particulares e detinham funções no aparelho administrativo.

grupo, inspirou-lhe algum incômodo.¹⁴² E coube a Pedro Gastão Mesnier¹⁴³ lavrar testemunho das profundas alterações em curso no país. Integrando a embaixada do Visconde de S. Januário, pode aperceber-se do triunfo do xintoísmo e do culto rendido ao imperador, mas também do colapso dos samurais e ascensão dos grandes barões monopolistas do comércio e da indústria *zaibatsu*.¹⁴⁴ O Japão seguia velozmente a via ocidental, de que era já considerado, em meados de 1880, um aluno exemplar, havendo quem o brindasse como “a Inglaterra da Ásia”, que décadas depois Haushoffer – o mago da geopolítica – corrigiria para “a Prússia do Oriente”.

¹⁴² Segundo mostra a sua *Viagem da corveta Dom João I à capital do Japão no anno de 1860*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1863. Chegado a Macau em 1859, Marques Pereira desenvolveu, a par de funções administrativas sempre caracterizadas pelo seu marcante espírito de iniciativa, importante actividade cultural. Ocupou sucessivamente postos consulares em Hong Kong, Sião (1875), Singapura e Malaca, antes de transitar para Bombaim, onde faleceria precocemente. A viagem aqui narrada evoca uma visita decepcionante à perigosa Yedo (Tóquio), considerada insignificante como capital, e a passagem por Kanagawa e Yokohama. Um país ainda imerso no feudalismo, habitado por um povo sóbrio, orgulhoso e “impúdico”, governado por uma casta de guerreiros. Impressões sobre a literatura, a música e a arquitectura nipônicas. A segunda parte da obra contém uma antologia de textos de viagens sobre o Japão (Fernão Mendes Pinto, Diogo do Couto, Crasset e Hawks), um apêndice contendo o relatório de Marques Pereira ao ministro da Marinha e Ultramar, bem como uma carta geográfica do Império Japonês, vazada de um mapa norte-americano.

¹⁴³ *O Japão: estudos e impressões de viagem*, Macau: Typ. Mercantil, 1874. Dedicada ao Visconde de S. Januário, ministro plenipotenciário de Portugal nas cortes do Sião, China e Japão, esta obra constitui o ex-libris entre os trabalhos de reconhecimento do Japão recém-aberto aos contatos internacionais. Memória da embaixada que em finais de 1873 S. Januário encabeçou, transporta também uma reflexão profunda sobre as relações entre o Ocidente e o Oriente. Declarado admirador das reformas ocidentalizantes do mikado, pressentia o poder decisivo que o arquipélago desempenharia nas décadas subsequentes. Contém notícias do Japão, da Antiguidade aos contatos com os europeus; carácter do povo nipônico, suas instituições morais, religiosas e políticas; visita a Nagasáqui; os portugueses no Japão (1541-1610); Kobe; Osaka: divertimentos, artes, os últimos samurais; Yedo-Tóquio: templos Xintoístas, palácios, bosques, a nova elite dirigente, os divertimentos; o sistema de crenças; fisionomia e vestimenta dos japoneses; audiência dada pelo imperador à embaixada portuguesa.

¹⁴⁴ «Clique endinheirada», poderosos barões da indústria e do comércio de longa distância, foi um dos grandes pilares do processo de industrialização e expansão imperial japonesa ao longo das eras Meiji, Taisho (1912-1926) e Sowa, até ao epílogo da Segunda Guerra Mundial. Representados pelas famílias Asano, Fujita, Mitsubishi, Kawasaki, entre outras, viram o seu poder limitado no imediato pós-guerra.

Contemporâneo de Marques Pereira e protagonizando um percurso inverso ao seu, o maior representante do japonismo português é Wenceslao de Moraes (1854-1929),¹⁴⁵ oficial da Marinha portuguesa, quem abandonou a corporação em 1899, época em que servia em Macau, e foi nomeado cônsul de Portugal em Kobe e Osaka.¹⁴⁶ Sua obra, tendo sido publicada no Japão, e em caracteres japoneses,¹⁴⁷ teve em Portugal um retorno de interesse por volta de 1993, graças sobretudo a Daniel Pires¹⁴⁸ e a Jorge Dias.¹⁴⁹ Moraes, também em relação com Camilo Pessanha,¹⁵⁰ foi objeto em Portugal de algumas recentes publicações pelos 150 anos de seu nascimento.¹⁵¹

¹⁴⁵ Cf. Ramón Esquerra, *Iniciación a la literatura*, Barcelona: Editorial Apolo, 1938, p. 218: “el exotismo, que tiene en Portugal una tradición que remonta al siglo XVI, ha tenido en su forma especial de Japonismo, un representante personalísimo en Wenceslao de Moraes, autor de uno de los libros más comprensivos e interesantes sobre el Japón”.

¹⁴⁶ Moraes deixou mulher e dois filhos em Macau, mas casou-se novamente no Japão com a gueixa O-Yone, no mesmo ano em que chegou ao país. Depois de ficar viúvo, em 1912, passou a viver com a sobrinha dela, Ko-Haru, em Tokushima. Ko-Haru morreria quatro anos mais tarde. *O-Yone e Ko-Haru* (1923) é uma de suas obras mais célebres; trata-se de uma coletânea de textos em que ele cultua a saudade das duas mulheres.

¹⁴⁷ *Collected works of Moraes*, Tóquio: Shueisha, 1969.

¹⁴⁸ Editor de várias obras de Moraes: *Antologia*, selecção de textos e introd. Armando Martins Janeira, pref. D. Pires, Lisboa: Vega, 1993; *Cartas do Extremo Oriente*, org., introd. e notas D. Pires, Lisboa: Fundação Oriente, 1993; *Fernão Mendes Pinto no Japão*, pref. D. Pires, Lisboa: Vega, 1993; às quais veio juntar-se *Relance da alma japonesa*, ed. D. Pires, Lisboa: Vega, 1999.

¹⁴⁹ *Mensagens de Honshu e de Shikoku: a correspondência de Wenceslao de Moraes para Vicente Almeida d'Eça* [introd., transcrição, notas e coment.] J. Dias, Macau: Instituto Português do Oriente, 1998; *Notícias do exílio nipónico*, pref. transcrição, comentários e notas de J. Dias. Macau: Inst. Cultural, Comissão Territorial para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1993. De Moraes vejam-se também *Dai-Nipon = O grande Japão* [1897], introd. Celina Silva, Porto: Civilização, 1983; *Fala a lenda japonesa: coletânea de histórias e lendas japonesas*, sel., introd. e notas Maria João Janeiro, des. Maria de Lurdes Janeiro, Lisboa: Cotovia, 1993.

¹⁵⁰ Camilo Pessanha e Wenceslao de Moraes, *Camões nas paragens orientais*, Porto: Tip. Mendonça, 1920.

¹⁵¹ Luiz Gonzaga Ferreira, *Wenceslao de Moraes, o diplomata*, pref. Pedro Barreiros, Lisboa: Nova Vega, Instituto Camões, 2004; Daniel Pires, *Wenceslao de Moraes: permanências e errâncias no Japão*, Lisboa: Fundação Oriente, 2004; *Ó-Yoné e Ko-Haru*, introd. Tereza Sena, Lisboa: IN-CM, 2006. Vejam-se também duas reedições de seu livro *O culto do chá*, Lisboa: Vega, 1996 (pref. Armando Martins Janeira), e Lisboa: Frenesi, 2004.

Já a Polidoro Francisco da Silva, que esteve no Japão em 1894, a Gonçalves Pereira e a José Augusto Correia parecia interessar mais esse outro Japão que *Madame Chrysanthème* (Pierre Loti) e *Madame Butterfly* (Puccini) haviam popularizado: o dos verdejantes prados, dos templos e bosques sagrados e das belas japonezinhas! A mulher japonesa muitos corações parece ter destroçado entre os marujos e oficiais que a Yokohama chegavam. Servidora, dócil e delicada como uma porcelana, uma sombra do homem, fazia as delícias – e a perdição, como Wenceslau de Moraes aprenderia – de europeus habituados ao convívio com as pudibundas e gélidas damas burguesas saídas da forma victoriana. Numa sociedade que fora matriarcal, os Tokugawa haviam realizado uma quase obra de engenharia do gênero feminino, fazendo da mulher um belo adereço, tão delicado como um bonsai. Este Japão de bonecas animadas, “exotismo” e apego a tradições imemoriais que se conjugavam com o ritmo crescente da industrialização, era olhado com admiração pelos ocidentais.

Moraes, que foi “o cronista do Oriente em Português”¹⁵² e traçou para Portugal, desde 1888,¹⁵³ imagens de uma China e de um Japão como

nenhum outro português soube descrever, possuía voz sentida e plena de compaixão pelos outros, que, quando critica os motivos materialistas dos interesseiros e grosseiros ocidentais, nomeadamente dos portugueses,¹⁵⁴ é por demais preciosa na sua singularidade para ser menosprezada.

¹⁵² Paulo Franchetti, *Wenceslau de Moraes e o haikai*, “Colóquio/Letras”, 110/111 (Jul. 1989), 50-59. Ver também do mesmo autor *À maneira de Camilo Pessanha*, *ibid.*, 113/114 (Jan. 1990), 65.

¹⁵³ *Traços da China*, crônicas publicadas por Wenceslau de Moraes no *Correio da Manhã*, sob o pseudónimo de A. Silva e reunidas no livro *Traços do Extremo Oriente. Siam-China-Japão*, 1895. Dentre os outros livros seus inspirados pelo Oriente, *Paisagens da China e do Japão* publicou-se em 1906.

¹⁵⁴ Em *Relance da História do Japão*, escrito por Wenceslau de Moraes, em 1897, inicia-se: “No ano de 1542, reinando o imperador Go-Nara e sendo xogun Ashikaga Yoshiteru, chegaram os portugueses ao Japão, impelidos por uma tempestade, que os arremessa até a costa de Kagoshima, na ilha de Kiûshû; e assim descobrem o império ao mundo ocidental. Quem eram eles? Fernão Mendes Pinto e os seus dois companheiros de trabalho? Assim parece, posto que esteja longe de provado. Mas pouco importa. Foram os portugueses os primeiros europeus que deram vista ao Japão; o que basta para nossa glória; o que basta para nossa glória de descobridores incansáveis e arrojados”.

**A “FÁBRICA DO CORPO” RENASCENTISTA
E A *MICROCOSMOGRAPHIA* DE
ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE**

Barbara Spaggiari
(Academia Brasileira de Filologia)

Nas obras de Luís de Camões, a partir da *Segunda Parte* das *Rimas* editadas por Domingos Fernandes em 1616¹ pelos prelos de Pedro Craesbeeck,² surge um poema em três cantos intitulado *Da Criação, & composição do homem*, cuja licença de impressão remonta a 1608.³ Este poema já tinha sido impresso separadamente em 1615, à custa do mesmo editor Domingos Fernandes, e pelo mesmo impressor Pedro Craesbeeck, sob o título: OBRA DO GRANDE LVIS DE CAMÕES, PRINCIPE DA POESIA HEROYCA. *Da creação, & composição do Homem*.⁴

¹ Sobre toda a questão e, em particular, sobre o papel do editor Domingos Fernandes na divulgação de apócrifos camonianos, remete-se para B. Spaggiari, *Camões e Falcão de Resende. Apocrifia, anatomia, e dogmática*, in “Humanitas”, 57 (2005), pp. 403-429.

² Título no frontispício: RIMAS / DE LVIS DE CAMÕES / SEGUNDA PARTE. / *Agora novamente impressas com duas Comedias do Autor*. Com dous Epitafios feitos a sua Sepultura, que mandarão fazer / Dom Gonçalo Coutinho, & Martim Gon-çalvez da Camara. / *E hum Prologo em que conta a vida do Author.* / *Dedicado ao Illustrissimo, & Reverendissimo senhor D.Rodrigo d’Acunha / Bispo de Portalegre, & do Conselho de sua Magestade*. [Segue-se o brasão do Bispo]. *Com todas as licenças necessarias.* / EM LISBOA, Na Officina de Pedro Crasbeeck. 1616. / *A custa de Domingos Fernandez mercador de livros.* / Està taixado a tostão em papel. *Com Privilegio Real*. [exemplar de referência: BNP CAM 32].

³ “Vi esta obra de Luis de Camões da *Criação, & composição do homem*, não tem cousa algũa contra nossa sancta Fee, & bons costumes, antes muita invenção, & erudição que o Author mostrou, tratando a composição do homem, onde he digna de se imprimir, aos 4 de Setembro de 1608 // *Frey Manoel Coelho*”.

⁴ Trata-se de um volume in-4.º, composto por 35 fólhos r/v, mais o fólho de rosto em que se lê o título do volume da forma seguinte: OBRA / DO GRANDE LVIS / DE

Durante duzentos anos, de 1615 a 1815,⁵ tanto o poema anatómico, assim como o seu título, ambos apócrifos, continuaram a integrar as obras camonianas apesar de ser declarada a sua apocrifia pelo próprio editor já na dedicatória da edição de 1616.⁶

O verdadeiro autor, André Falcão de Resende (1527-1599),⁷ compôs o poema verosimilmente entre 1572 e 1578,⁸ dando-lhe o título seguinte:

MICROCOSMOG[RA]/PHIA · E DESCRIPCÃ[O DO]
 MVNDO PEQVEN[O QVE]
 HE HÓ HOMEN · F[EITA]
 PELO LECENCEAD[O]
 ANDRE FALCÃO D[E RE]/SENDE⁹

CAMOES, PRIN- / CIPE DA POESIA / HEROYCA. / *Da criação, e composição do Ho-mem.* / *Com as Licenças necessarias.* / Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. / ANNO 1615.

⁵ Quem primeiro recusou inserir o poema *Da criação...* nas obras camonianas foi Faria e Sousa, que acreditava ser o autor um médico, ou um cirurgião, da época (*Rimas Várias*, 1685, IV, 158b). A edição mais recente, que reproduz o poema conforme a lição de E3 [*Rimas de Luís de Camões (...)* Emendadas, & acrescentadas, pelo Lecenciado João Franco Barreto. Lisboa, Por Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor da Casa Real, Anno de 1669], é a parisiense: OBRAS DE LUÍS DE CAMÕES (Paris, Didot, 1815), baseada na Luisiana de 1779-1780: o poema vem na secção *Obras attribuidas*, V, 279 ss., mas a sua apocrifia é declarada na *Prefação*, V, vii ss.

⁶ “DEDICADO AO ILLUSTRISS. / E REVERENDIS. SENHOR D.RODRIGO / d’Acunha, Bispo de Portalegre, & do Conselho / de sua Magestade. / D.F.D.F. / Mostraram sempre os grandes Principes tam bom rostro a qualquer agradecimento [...]. E como este pensamento procedia de taõ noble causa, não se descuydou minha ventura em me offerecer esta occasião de andar juntando estas rimas, & V.S. me fez merce de aver a maior parte certificado serem do Author, outras me derão varias pessoas, & na maõ de muitos senhores illustres achei tres Cantos da Creação do homem em oitava rima que vão no fim deste livro, & tendo os impresso[s] V.S. me affirmou não serem seus: mas como os tinha impressos por ser obra muyto boa, & com o nome do Author a deixei hir estando esta obra começada”.

⁷ Remete-se para as *Obras de André Falcão de Resende*. Edição crítica por B. Spaggiari, 2 vols., Lisboa, Colibri, 2009 (“Obras Clássicas da Literatura Portuguesa”), donde são tiradas todas as referências e as citações presentes nesta contribuição.

⁸ Como se deduz pela dedicatória ao segundo Duque de Aveiro, D. Jorge de Lencastre, que herdou o título do pai em 1571. “D. Jorge acompanhou el-rei D. Sebastião nas duas jornadas a África, respectivamente, em 1574 e 1578. Foi comandante de um corpo de cavalaria, que ele proprio tinha recolhido a sua custa, na infeliz expedição de 1578, que se concluiu com a derrota de Alcacer-Quibir. D. Jorge morreu, ao lado do seu rei, junto com outros muitos fidalgos” (*Obras*, II, p. 100).

⁹ O título autêntico do poema surge no manuscrito apógrafo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Res. ms. 1239) que conserva as obras de André Falcão de Resende, juntadas e organizadas muito provavelmente com vista à publicação.

Cabe ressaltar, antes de mais, o termo invulgar que aparece no título, *Microcosmographia*, acompanhado pela paráfrase que o autor (ou então, o compilador do manuscrito) julgou oportuno acrescentar: *descrição do mundo pequeno que é o homem*. Com efeito, a segunda parte do título constitui uma tradução exacta da primeira, na medida em que o vocábulo, decalque do grego Μικροκοσμογραφία, é composto de *graphia* ‘descrição’ e *microcosmo* ‘pequeno mundo’, a saber, o homem enquanto contraposto ao universo ou *macrocosmo* ‘grande mundo’.

Para avaliar a solidez deste binómio, basta lembrar o título de algumas obras contemporâneas da de Falcão: Μικροκοσμογραφία. *Parvus mundus*, Antuérpia, 1579 (por Laurens van Haecht);¹⁰ *Microcosmographia, seu parvi mundi brevis descriptio juxta tres scientias: philosophiam, medicinam et sacram theologiam*, Bolonha, 1588 (por Giulio Tassoni);¹¹ e Μικροκοσμογραφία. *A Description of the Body of Man. Together with the controversies thereto belonging. Collected and translated out of all the best authors of anatomy especially out of Gasper Bauhinus¹² and Andreas Laurentius¹³*. London: William Jaggard, 1615 (por Helkiah Crooke).¹⁴

¹⁰ Trata-se de uma recolha de 74 emblemas, acompanhados cada um por um epigrama, segundo a moda da época. As xilografias foram elaboradas e impressas por Gerardt de Jode, célebre incisor de Flandres, enquanto os epigramas latinos, em dísticos elegíacos, são obra de Laurentius Haechtanus, a saber, Laurens van Haecht Goidtsenhoven (1527-1603), autor também de uma História dos Duques de Brabante.

¹¹ Cf. IVLII TASSONI VINEOLENSIS / Philosophi Microcosmographia, seu parvi mundi Brevis descriptio iuxta tres / scientias Philosophiam, Medi-/cinam, & Sacram Theo-/logiam. AD ILLUSTRISSIMUM / & Excellentissimum Dominum, / D. Michaellem Perettum / è Monte alto Principem, Dominumque / colendissimum. / In Academiae Perseverantium gratiam composita. Colofão: LAUS DEO, DEIPARAEQUE / Virginis Mariae. / Habita fuit ab Auctore publice Bononiae, in Gymnasio / Perseverantium, Die ultima Anni 1588.

¹² Caspar ou Gaspard Bauhin (1560-1624) foi um anatomista e naturalista suíço, autor de tratados que constituem verdadeiros marcos nas disciplinas respectivas: *De corporis humani fabrica libri IIII*, Basileae, 1590, em que ele compendia os estudos efectuados em Basileia, Pádua, Bolonha e Montpellier (onde ele foi reitor e catedrático de medicina); *Theatrum Anatomicum infinitis locis auctum* (1592), publicado em Frankfurt no ano de 1605; *Pinax Theatri Botanici, seu Index in Theophrasti, Dioscoridis, Plinii, et botanicorum qui a saeculo scripserunt opera* (1596), a primeira descrição e classificação de 2700 espécies botânicas, a que se seguiu a *Enumeratio plantarum ab herboriis nostro saeculo descriptarum cum eorum differentiis* (1620), onde as espécies descritas chegam a 6000, com 400 xilografias de acompanhamento.

¹³ André Du Laurens (1558-1609), filho e neto de médicos da corte régia, formou-se em Avinhão e em Paris; obteve o doutoramento em Montpellier, onde logo cursou

Na sua história plurissecular, o conceito do *microcosmo*¹⁵ constitui o eixo de várias doutrinas e o princípio de diferentes sistemas filosóficos ou religiosos, a saber: 1) no âmbito político, favorece uma visão conservadora do mundo enquanto personificação da *res publica* e garantia da ordem existente;¹⁶ 2) na arquitetura e nas artes plásticas, a partir de Vitrúvio, o

medicina. Foi médico pessoal do rei Henri IV e, de 1600, primeiro médico da rainha Maria de Medicis. A sua *Historia Anatomica Humani Corporis*, impressa em 1600 na versão latina e logo traduzida para francês (por F. Sizé, Paris, 1610), foi, junto com o *Theatrum anatomicum* de Caspar Bauhin, o tratado de anatomia mais divulgado ao longo do século XVII. Enquanto o *Theatrum anatomicum* continua na linha da renovação inaugurada por Vesálio, a *Historia Anatomica* de André Du Laurens abre campo à defesa de Galeno e às controvérsias médicas que animaram a época.

¹⁴ Ao longo do século XVII, vejam-se ainda John Davies of Hereford, *Microcosmos. The Discovery of the Little World*, Oxford, 1603; Robert Fludd, *Utriusque Macrocosmi et Microcosmi Historia*, 2 vols., Oppenheim, 1617-1619; Guillaume de Saluste du Bartas, *Microcosmographia: the little World's description or the Map of man* [...]. Translated by J. Sylvester, in Saluste du Bartas (G. de), *His Diuine Weekes*, etc., 1621 [trad. inglesa do original francês *La sepmaine, ou Création du monde*, Paris: J. Febvrier 1578]; Franz Stockhamer, *Microcosmographia, sive partium humani corporis omnium earumque actionum et usuum brevis* [...] descriptio, Viennæ Austriæ, 1682.

¹⁵ Remete-se para os clássicos estudos de George Perrigo Conger, *Theories of Macrocosms and Microcosms in the History of Philosophy*. New York, Russell and Russell, 1967 [Reprint of a Columbia University dissertation from 1922]; Rudolf Allers, *Microcosmus: From Anaximandros to Paracelsus*, in “Traditio”, 2 (1944), pp. 319–407; W. K. C. Guthrie, *Man's Role in the Cosmos. Man the Microcosm: the Idea in Greek Thought and its Legacy to Europe*, in *The Living Heritage of Greek Antiquity*, European Cultural Foundation. The Hague: Mouton, 1967, pp. 56-73; George Boas, *The Microcosm*, in *The History of Ideas: An Introduction*, New York, Scribners, 1969, pp. 212-238; *L'Univers à la Renaissance. Microcosme et Macrocosme*. Colloque international (octobre 1968), Université Libre de Bruxelles, PUB – PUF, 1970; Marie-Thérèse D'Alverny, *L'homme comme symbole. Le microcosme*, in *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, 1977, pp. 123-183; James A. Coulter, *The literary Microcosm. Theories of interpretation of the later Neo-platonists*, Columbia Studies in the Classical Tradition, Leiden, J. Brill, 1976; Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986. Para a actualização bibliográfica, veja-se Ruth Finckh, *Minor Mundus Homo: Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

¹⁶ A partir da *República* de Platão, em que é instituída a correspondência entre corpo humano e organização do estado. Dentro da ampla bibliografia sobre este assunto, veja-se *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*. Études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992; em particular, uma passagem da Introdução do próprio Redondo, na p. 6: “Le corps de l'homme devient la mesure de toutes choses, si bien que le rôle qui incombe aux membres et aux organes humains est aussi celui que l'on va retrouver dans l'organisation politique et sociale de la cité. [...] La théorie ‘organi-

corpo humano (microcosmo) é considerado medida e princípio de simetria, pois as suas proporções podem ser inscritas nas duas figuras geométricas perfeitas que são o quadrado e o círculo;¹⁷ 3) no orfismo, o mundo é representado pela imagem de um homem gigantesco em que o céu corresponde à cabeça, o sol e a lua aos olhos, o éter ao intelecto, e assim descendo, a terra ao ventre, o mar às pernas, os confins da terra aos pés;¹⁸ 4) no gnosticismo, o corpo humano é a argola que liga a matéria à alma, destinada a subir a escada que reconduz à luz primogénia;¹⁹ 5) nas

ciste’, éminemment conservatrice, tend à instaurer un ordre intangible, voulu par Dieu, où chacun a sa place et exerce la fonction qui lui correspond de façon immuable. [...] Elle conduit à exalter l’image du souverain divinisé, fidèle soutien de l’Église catholique, qui est la *tête*, le *coeur*, l’*âme* de la république et à qui il revient par conséquent de gouverner les diverses parties du corps de la communauté – les divers états – de façon appropriée, pour maintenir l’ordre et l’unité de ce corps”. No mesmo livro, pp. 41-53, e do mesmo autor, A. Redondo, veja-se também o artigo *La métaphore du corps de la République à travers le traité du médecin Jerónimo Merola [República sacada del cuerpo humano, Barcelona, 1587]* e a passagem seguinte, p. 45: “Cette assertion renvoie à l’équivalence établie depuis les temps les plus anciens entre univers, cité et homme, ou encore entre macrocosme et microcosme”.

¹⁷ Cf. Louis Van Delft, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 174: “Certo, già con Vitruvio (I sec. a.C.) si afferma un’analogia, un’armonia, tra la struttura dell’universo e quella del corpo umano. Ma l’ “uomo-microcosmo”, in cui le figure suscettibili di definirlo (in senso proprio), di contenerlo, di circoscriverlo – le figure perfette, ideali, del quadrato e del cerchio – attesterebbero la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, non era, per l’esattezza, una rappresentazione anatomica. La lettura vitruviana di tale famosa corrispondenza è una lettura architettonica, e non certo medica. La notevole autorità di cui Vitruvio poté godere dopo che fu riscoperto deriva interamente dalla sua opera, dalla sua propria particolare visione di architetto. Allo stesso modo, per quel che riguarda Leonardo da Vinci, è innegabile che le sue ricerche sulla struttura del corpo fossero avanzate, ma il suo celebre “uomo-microcosmo” “x rimane essenzialmente vitruviano, architettonico e non anatomico”.

¹⁸ Cf. em particular *Orphicorum fragmenta*, CLXVIII (ed. por Otto Kern, Berlin 1922, pp. 201-202). Os textos originais em grego encontram-se traduzidos para francês e para italiano, respectivamente, em *La prière. Les Hymnes d’Orphée*, traduits et présentés par P. Charvet (préface de P. Veyne), Paris, 1995; e *Inni Orfici*, a c. di G. Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 2000. A recolha de ensaios de Luc Brisson, *Orphée et l’orphisme dans l’Antiquité gréco-romaine*, Aldershot, 1995, oferece um panorama geral da questão. O ponto actual das investigações está em Philippe Borgeaud, Claude Calame et André Hurst, *L’orphisme et ses écritures. Nouvelles recherches: Présentation*, “Revue de l’histoire des religions”, 4 (2002), pp. 379-383.

¹⁹ Walter Pagel, *Paracelse. Introduction à la médecine philosophique de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1963, pp. 232-233: “1. Conception gnostique du microcosme. L’homme, enchaîné à la matière, est imparfait et pervers. Son corps est le maillon qui soude l’âme, dont la nature est celle de la lumière, à la matière. En ce

doutrinas herméticas, encontram-se igualmente os conceitos de micro- e de macrocosmo ligados à teoria da unidade do Tudo e da *sympátheia* universal;²⁰ 6) na astrologia, é o céu que se projecta no homem, tendo cada constelação do Zodíaco uma relação com uma certa parte do corpo (por exemplo, a cabeça coincide com o Carneiro, o pescoço com o Touro, as costas e os braços com os Gémeos, e assim descendo até aos pés que correspondem aos Peixes);²¹ 7) na medicina antiga, quer Hipócrates, quer

sens l’homme est un *microcosme*. La position que l’homme occupe résulte de la Chute de Lucifer et des Anges à lui soumis. Conséquence de cette chute: un monde se perd tout entier. Alors, surgit un nouveau cosmos pour le remplacer: c’est le microcosme de l’homme. Et il est supérieur à l’ancien en ceci que l’homme est admis à se racheter alors qu’il n’y a pas de rédemption pour Lucifer. Le fait qu’il constitue un “microcosme” est donc le trait distinctif qui caractérise l’homme par rapport au cosmos. [...] L’homme, en tant que microcosme, se fraye la voie qui le ramène vers le royaume de la lumière, accède à l’état d’homme psychique et, finalement, à la pure spiritualité (homme *pneumatique*)”.

²⁰ O chamado *Corpus Hermeticum*, atribuído a Hermes Trismegistus, é na realidade uma recolha de vários tratados, compostos todos na época alexandrina (séc. II-III). O manuscrito, que um monge descobriu e trasladou da Macedónia a Florença cerca de 1450, foi confiado a Marsílio Ficino, chefe da Academia Neoplatónica. Por ordem de Cosimo de’ Medici, Ficino procurou uma versão latina dos textos que saiu dos prelos em 1471. Seguiram-se nada menos que 25 reimpressões de 1471 até 1641, certificando assim o grande êxito que o *Corpus* teve desde a primeira publicação. Na edição crítica organizada por Arthur Darby Nock baseiam-se todos os estudos modernos, nomeadamente os do Padre André-Jean Festugière, que foi também autor de uma tradução para francês e de um comentário do *Corpus* (Paris, Belles Lettres, 1945 ss.; 7.ª ed. revista 1991-1999). Uma versão italiana, acompanhada de textos herméticos coptos, está hoje disponível na Coleção “Il pensiero Occidentale”: cf. *Corpus Hermeticum*. Edizione e commento di A. D. Nock e A.-J. Festugière; edizione dei testi ermetici copti e commento di I. Ramelli. A cura di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2005. De recente, foi também reimpresso o ensaio fundamental de Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti 1988 (reimpr. Pisa, Edizioni della Normale, 2006).

²¹ A astrologia médica, ou iatromatemática, baseia-se na μελοθεσία, ou seja, na ideia de que planetas e signos zodiacais exercem um papel específico sobre certas partes do corpo. Neste sentido, também é ligada à imagem do ‘homem astral’ ou ‘zodiacal’, tal como surge em inúmeras representações até aos nossos dias. Era crença comum que um planeta nocivo ou um aspecto desfavorável com respeito a um dos signos podia causar problemas, e portanto doenças, na parte do corpo humano correspondente. Veja-se Luis Gil, *La iatromatemática o medicina astrológica*, in Id., *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Triacastela, 2004, pp. 401-457 (1.ª edición, Madrid, Guadarrama, 1969); o autor demonstra “que el arraigo de estas creencias entre los griegos contaba con el fértil suelo de diversas tradiciones y creencias helénicas [...]: el hombre como ‘pequeño universo’, las teorías sobre la simpatía universal, la atomística democritea o algunas de las doctrinas pitagóricas sin duda enlazaban con facilidad con la nueva corriente” (cit. de Emilio Suárez de la Torre, *Luis Gil: un ‘logos gegramménos’ siempre vivo*, in “Estudios griegos e indoeuropeos”, 18, 2008, pp. 337-346).

Galeno admitiam a correspondência entre ‘mundo grande’ e ‘mundo pequeno’ por eles partilharem os quatro elementos geradores de todas as coisas, a saber, o fogo, o ar, a terra e a água.

Os conceitos – complementares – de ‘microcosmo’ e ‘macrocosmo’, que remontam à filosofia grega clássica,²² tiveram ampla divulgação na Idade Média através do comentário de Calcídio ao *Timeo* de Platão; em seguida, o platonismo da escola de Chartres e nomeadamente o neoplatonismo renascentista asseguraram a sua sobrevivência até aos fins de Quinhentos. Talvez valha a pena passarmos rapidamente em revista alguns pontos de referência neste longo caminho.

O Cristianismo, pelas obras dos Padres da Igreja, apropriou-se do duplo conceito para o aplicar à Criação, particularmente nos comentários do *Génesis*. Neste âmbito, uma das definições mais claras figura nos escritos de Gregório de Nissa: “Se o homem é um pequeno cosmo, sendo ele ao mesmo tempo cópia (imagem, representação) de Deus, que é o arquiteto do universo, necessariamente a razão humana há-de descobrir no megacosmo o que se vê no microcosmo, pois a parte e o tudo são homogêneos” (*Patrologia Graeca*, XLIV,441). Na patrística latina, Ambrósio alude ao mesmo conceito de forma icástica, resumendo-o nestes termos: “cognoscamus humani corporis fabricam instar esse mundi” (*Patrologia Latina*, XIV, 165).

Na Idade Média, encontram-se várias definições do conceito, por exemplo no *Liber de diffinitione* do pseudo-Boécio: “ἄνθρωπος ἐστὶ μικρὸς κόσμος τις, id est, homo est minor mundus” (*Patrologia Latina*, LXIV, 907); ou então, no comentário de Macróbio ao *Somnium Scipionis*, 26: “Ideo physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt” (II, xii, 11). Foi porém Isidoro de Sevilha quem provavelmente utilizou pela primeira vez em latim *microcosmus* como uma palavra só (*Etymologiae* III, xxiii, 2), dando alhures a explicação seguinte: “Mundus est universitas omnis quae constat ex caelo et terra. [...] Secundum mysticum autem sensum, mundus competenter homo significatur, quia sicut ille ex quattuor constat humoribus uno temperamento commixtis. Unde et veteres in communione fabricae mundi constiterunt, siquidem graece mundus *cosmos*, homo autem *micros cosmos*, id est minor mundus est apellatus” (*De natura rerum* IX, 1-2).

Durante a Renascença, no sistema de pensamento analógico dominante a cultura da época os sábios procuraram detectar as correspondên-

²² A primeira definição do homem como microcosmo é tradicionalmente atribuída a Demócrito.

cias existentes entre o corpo humano, por um lado, e, por outro lado, o universo formado pelo globo terrestre, pelo(s) céu(s) e pelos astros. À *imago mundi* havia de corresponder uma *imago hominis* no sentido concreto do termo, porque o homem é, antes de mais, um corpo físico (*fabrica*),²³ um objecto feito de carne e ossos, que é preciso descrever como qualquer outra criatura deste mundo terreno.

2. Conforme a lei que rege todo processo analógico, o fim é o de estabelecer uma representação do objecto que se pretende analisar ou imitar. Desta feita, durante a Renascença, a anatomia enquanto descrição pormenorizada do corpo humano desenvolve-se em paralelo com a cosmografia enquanto descrição geral do universo.

Renovadas pelo impulso humanista, ambas as disciplinas servem-se da analogia quer como método de conhecimento, quer como relação ontológica, na perspectiva geral da proporção, da harmonia e da simetria, que regem o cosmo. Na prática metodológica, quer a cosmografia quer a microcosmografia requerem um processo articulado em duas fases distintas. A primeira consiste num exame atento e minucioso do objecto a descrever, para poder, na segunda, relatar o conjunto das próprias observações de uma forma compreensível para quem não viu, ou não explorou, o objecto em questão.

Com efeito, o anatomista, a par do cosmógrafo, baseia-se na experiência concreta, ou seja, na *autópsia* entendida no seu duplo sentido, etimológico (‘ver de seus próprios olhos’) e médico (‘dissecção anatómica’). Uma vez acabado o seu exame autóptico, no momento de comunicar os seus descobrimentos, o anatomista, a par do cosmógrafo, aproveita necessariamente algumas figuras retóricas, como a similitude e a metáfora, para descrever o incógnito através de imagens conhecidas.

²³ “Le mot latin *fabrica* peut désigner à la fois l’atelier et l’objet fabriqué, le résultat d’une *fabricatio*. Si l’on traduit par structure ou mécanisme, l’on oublie la valeur essentielle du terme *fabrica*. Il s’agit d’une œuvre, qui est le résultat d’une opération, d’une fabrication. C’est vrai pour Cicéron (*De natura Deorum*), et pour le Stoïcisme: c’est aussi vrai pour Vésale. *De fabrica humani corporis* signifie d’abord: “De l’objet fabriqué que constitue le corps humain; de l’œuvre qu’est le corps humain”. [...] *Fabrica* rend, d’autre part, parfaitement le grec *κατασκευή*, si souvent utilisé par Galien dans le même esprit, c’est-à-dire à la fois fabrication et résultat de cette fabrication qui rend le verb grec *δημιουργειν*” (cf. Jackie Pigeaud, *Formes et normes dans le De Fabrica de Vésale*, in *Le corps à la Renaissance*. Actes du XXX^e Colloque de Tours 1987, sous la direction de Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin. Paris, Aux amateurs des livres, 1990, pp. 399-421, cit. na p. 401).

Desde a antiguidade, na representação do universo os cosmógrafos utilizam, como é sabido, a imagem do espelho (*speculum*) ou do círculo (*orbis*). Na Renascença surge uma nova metáfora, a do teatro (*theatrum*), que testemunha a aspiração epocal para representar o mundo como um cenário imenso em que actuam eventos e personagens dentro de uma arquitectura de origem divina, dominada pela unidade e pela harmonia.²⁴

Esta longa tradição revela-se através dos títulos que os principais cosmógrafos do século XVI escolheram para suas obras, a saber, a *Cosmographia Universalis* de Sebastien Münster (Bâle, 1544),²⁵ o *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (Anvers, 1570)²⁶ e o *Atlas, sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* de

²⁴ No que concerne à metáfora renascentista do teatro, a figura de maior relevo foi, de certeza, Giulio Camillo Delminio (c. 1480-1544), autor da *Idea del teatro*, publicado póstumo em 1550 (ed. moderna por Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991). Além da clássica monografia de L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su G. Camillo*, Padova, Liviana, 1984, veja-se também Cesare Vasoli, *Tra retorica, cabala, arte della memoria e religiosità: G. Camillo Delminio*, in *Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, a c. di Vittore Branca e Carlo Ossola. Firenze: Leo Olschki, 1991, pp. 133-154: “per l’umanista friulano tutti gli “ordini” dell’universo, il “cosmo” celeste e quello sublunare, la natura e l’uomo [...] sono gli elementi necessari di un’unica architettura divina, dominata da leggi di unità e di armonia. È questa l’idea che sta a fondamento dello stesso progetto del “teatro del mondo”, la straordinaria macchina mnemotecnica che, rappresentando, con il ricorso a simboli astrologici, l’intero ordine cosmico, doveva permettere di riprodurre l’intera serie di combinazioni, corrispondenze e analogie da cui esso è costituito e, pertanto, di raggiungere il possesso totale di ogni conoscenza ‘reale’”.

²⁵ Reimpressa oito vezes antes da morte do próprio autor (1552), a obra conheceu ampla divulgação através de 35 edições nas principais línguas europeias, até 1628. O propósito enciclopédico de Münster evidencia-se já no título: *La Cosmographie universelle contenant la situation de toutes les parties du monde, avec leurs propriétés et appartenances. La description des pays et régions d’icelluy. La grande variété et diverse nature de la terre. Le vrai pourtraict des animaux étranges et inconnus, avec le naturel d’iceulx. Les figures et pourtraicts des villes et cités plus notables. L’origine, accroissement et transport des Royaumes, ensemble les coutumes, lois Religions, Faicts et changemens de toutes nations, avec les généalogies des Roys, Ducz, et autres princes de toute la terre* (título da edição francesa, Basileia, 1552; o original é em língua alemã).

²⁶ Trata-se de uma recolha de mapas, que é precedida por uma representação do conjunto da superfície do globo terrestre: “La cartographie sanctionne ici un moment privilégié: “celui où la terre est enfin effectivement connue en son entier, du moins dans ses grandes lignes, tandis que l’époque des grandes découvertes prend fin”” (cf. Jean-Marc Besse, *Entre le regard et l’image, l’espace du géographe. Notes sur le savoir géographique à la fin du XVI^e siècle*, in *L’espace lui-même, “Épokhè”*, 4, 1994, pp. 11-30: cit. p. 25).

Gerardus Mercator (1595).²⁷ Os dois últimos tratados, nomeadamente, destacam-se pela perspectiva moral que dirige o trabalho, como se se tratasse de uma meditação sobre a vaidade das coisas humanas e a futilidade da glória terrena. Desta feita, o atlas com o seu conjunto de mapas torna-se um caminho privilegiado para conseguir a inteligência da Escritura Sagrada.²⁸

No âmbito paralelo da anatomia, as doutrinas de Galeno dominaram incontrastadas da antiguidade²⁹ até aos meados do século XVI, quando apareceu, em 1543, o revolucionário tratado de Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, que dividiu a história da anatomia em dois períodos, constituindo o momento de ruptura entre a tradição clássica e a ciência anatómica moderna.³⁰ A nova época que se abre com Vesálio³¹ põe no centro da pesquisa anatómica a observação directa do corpo humano, feita a partir de cadáveres, inaugurando assim a anatomia moderna, que se baseia na dissecação do corpo.³² Este método de investigação, longamente

²⁷ Gérard Cremer (1512-1594) latinizou o seu nome em Mercator conforme os hábitos na época dos seus estudos em Lovaina. Depois de ter aprendido a fabricar globos terrestres e instrumentos científicos para a astronomia e a navegação, começou a desenhar mapas e cartas geográficas. Da sua colaboração com o editor Christoffel Plantijn nasceu a cartografia comercial nos Países Baixos.

²⁸ Não é por acaso que Mercator antepõe ao seu tratado uma longa dissertação (“De Mundi creatione et Fabrica Liber”), que constitui, ao mesmo tempo, um comentário filosófico do *Génese* e um debate sobre alguns princípios do platonismo.

²⁹ Com a tríade fundadora de Aristóteles, Hipócrates e Galeno, aconteceu que a anatomia antiga se cristalizou numa série de dogmas e de axiomas que ninguém, durante séculos, contestou ou pôs em dúvida, quase como se se tratasse de oráculos, limitando-se a repetir assim os mesmos princípios sem a menor verificação.

³⁰ Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileae, por Johannes Oporinus, 1543 (2^o éd.1555). Uma versão digitalizada da obra é hoje disponível na rede.

³¹ Andrea Vesálio (Bruxelas, 1514-1564) foi professor de anatomia antes em Pádua, em 1539, depois em Basileia, em 1546; assumiu também o cargo de médico pessoal de Carlos V e de Filipe II. Com 28 anos de idade publicou o seu tratado, junto com as tábuas anatómicas que o tornaram célebre, na oficina de Jean Oporin, ele também professor (de grego) e impressor na Universidade de Basileia. O esqueleto do cadáver de um criminoso, que Vesálio dissecou para os seus estudos, ainda se conserva num Museu da cidade helvética.

³² Neste aspecto, precisamente, a anatomia difere com respeito ao estudo ‘exterior’ do corpo humano, ao qual se aplicam não apenas os médicos (*physici*), mas também os artistas, em particular os pintores e escultores que pretendem reproduzir as medidas, as proporções e os movimentos da *fabrica* humana. Cf. André Chastel, *Le corps à la Renaissance*, pp. 9-20: “Léonard [exprime] la ‘curiositas’ intrépide de la Renaissance à l’égard du corps. [...] le corps humain apparaît peu à peu, en gros et en détail, exploré au dedans, ramassé dans ses attitudes extérieures comme

contestado pela hierarquia católica,³³ destinava-se a acabar, de uma vez por todas, com a teoria de Galeno no seu conjunto.

A inovação de Vesálio tem, contudo, dificuldade para se impor ao público não especializado na medicina, que deseja apenas conhecer a estrutura e o modo de funcionar do corpo humano. Não admira, portanto, o facto de que, apesar da saída do tratado de Vesálio, outros anatomistas da velha escola tenham dado a lume obras fiéis ao ensino de Galeno, na forma quer de tratado quer de poema.

un petit monde aussi original que le grand, avec une vie comparable à celle de la terre” (pp. 14-15). Graças às tábuas impressas por Vesálio, os novos conhecimentos anatómicos podem ser comunicados através dos mesmos modelos da pintura e da escultura, confirmando assim o enlace que existe, na Renascença, entre anatomia e artes plásticas.

³³ Da antiguidade até ao século XIII, no mundo ocidental podiam-se dissecar apenas os animais. A interdição de violar a integridade do corpo humano, já existente na idade clássica, foi retomada e reforçada pela Igreja Católica. O primeiro que, em 1306 e 1315, operou na universidade de Bolonha duas disseções sobre cadáveres humanos (de mulheres!) foi o cirurgião Mondino de Luzzi (*Mundinus de Lentiis*), autor da chamada *Anathomia Mundini* (a primeira edição saiu em Pádua, 1478). Ninguém, entre os seus sucessores e imitadores, de Arnaut de Vilanova à Guy de Chauliac, ousou repetir a mesma operação. Outro italiano, Berengario da Carpi (1470-1530), executou de certeza algumas disseções humanas pelas quais foi oficialmente inculcado; daí saiu um dos livros mais divulgados nas universidades da época: *Isagogae breves perlucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatae*, Bolonha, 1522 e 1523; depois, Veneza, 1535. Sobre o assunto veja-se Andrea Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1994, e, em particular, p. xvi: “La tassonomia sociale dei corpi è quella indicata da Galeno: “Criminali, barbari, nemici, schiavi, corpi insepolti e sbranati dalle fiere, bambini esposti”. Per i bambini, il mondo cristiano predilige i feti e i bambini non battezzati, per la loro natura ai limiti dell’esistenza umana”; e p. 97: “*La scelta del cadavere: criteri espliciti e prudenze implicite*. Si tratta normalmente di condannati a morte [...]; inoltre, era spesso il cadavere di un uomo giovane, in buona condizione, sano, coi muscoli ancora tesi e turgidi. Dal punto di vista morale, i criminali non presentano problemi: il loro corpo punito e dannato continuerà il supplizio anche oltre la soglia della vita, nello stesso momento in cui la loro anima paga nell’aldilà per i peccati commessi. [...] Lo statuto di questi corpi è dunque speciale: marginalizzati e messi al bando dalla comunità sociale, non più abitati dal sacro, nello stesso momento in cui hanno peccato appaiono come se avessero perso, insieme alla vita, la dignità all’integrità delle loro spoglie”.

Dentro desta corrente mais tradicional, é preciso salientar o papel exercido pelos anatomistas ibéricos,³⁴ nomeadamente Luis Lobera de Ávila (1480?-1551) e Bernardino Montaña de Monserrate,³⁵ que operam num meio cultural já sensibilizado pelo conceito de microcosmo graças, entre outros, aos escritos de Luis Vives, polígrafo humanista de formação erasmiana.³⁶

Entre as obras de Luis Lobera de Ávila,³⁷ destaca-se o tratado de anatomia cujo título completo é o seguinte: *Libro de Anatomía. Decla-*

³⁴ Com a exceção notável de Juan Valverde de Hamusco, autor de uma *Historia de la composición del cuerpo humano* [escrita por Ioan de Valverde de Hamusco. Impressa por Antonio Salamanca, y Antonio Lafrerij. En Roma. Año de M. D. LVI] acompanhada por gravuras sobre cobre que imitam as tábuas da *Fabrica* vesaliana. Quatro anos depois, em 1564, saiu uma versão italiana da obra: *Anatomia del corpo humano* composta per M. Giovan Valverde di Hamusco, & da luy con molte figure di rame, et eruditi discorsi in luce mandata. In Roma per Antonio Salamanca et Antonio Lafrery. M. D. LVIIIJ. Além da língua, a principal diferença entre as duas versões está no frontispício: na ed. de 1556 aparecem dois telamões bem musculados segurando um escudo com as indicações bibliográficas, segundo a moda da época. Na ed. de 1560 os telamões são substituídos por dois esqueletos, enquanto na base da moldura figuram cenas de autópsia e vários outros objetos, a saber, ossos, caveiras e uma clepsidra, que pretendem estabelecer de forma inequívoca o elo entre a anatomia, a caducidade terrena e a morte.

³⁵ Ignoram-se as datas de nascimento e de morte (1579?), bem como todo detalhe sobre a sua vida, a não ser os cargos oficiais assumidos e a publicação das suas obras. Pelo sobrenome é suposto natural da Catalunha.

³⁶ Juan Luis Vives, ou Joannes Ludovicus Vives Valentinus (Valência, 1492-1540) representa de forma modelar o ecletismo dos *studia humanitatis*. Em duas obras juvenis, compostas aquando da sua estada em Lovaina, Vives desenvolve detidamente o lugar comum do microcosmo: trata-se, respectivamente, da *Fabula de homine* (1518), inspirada no *De Hominis dignitate* de Pico della Mirandola, e, sobretudo, da *Vigilia in Somnium Scipionis* (1521). Desta obra ciceroniana, que é uma síntese de elementos estóicos e neoplatónicos, Vives aprecia especialmente “the [...] categorical assertion of the supremacy of the spiritual above the material, its belief in the organic unity of cosmic order and moral values, and, finally, its admiration for man as the microcosmic converging point of matter and spirit the master of Nature and the image of God” (cf. Carlos G. Noreña, *Juan Luis Vives*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1970, p. 165). Cf. também *Somnium et vigilia in Somnium Scipionis: Commentary on the Dream of Scipio*, ed. and transl. Edward V. George, Greenwood, SC: Attic Press, Koberger Books Division, 1989 (ed. latina com tradução inglesa).

³⁷ Lembre-se o *Libro de Pestilencia* (1540), o *Libro de las quatro enfermedades* (1544), o *Libro del regimiento de la salud* (1551), e, em particular, o *Banquete de nobles caballeros* (1530), onde Lobera tracejou o retrato do médico ideal, ressaltando as qualidades que lhe eram indispensáveis, da moralidade ao amor com relação ao próximo, incluindo também de passagem as noções científicas e as regras da higiene. Lobera foi médico pessoal de Carlos V e tratou os maiores potentados da época, soberanos e príncipes da Igreja, viajando por toda a Europa e conhecendo, por isso mesmo, todas as obras de assunto médico que circulavam na época.

ración en suma breve de la orgánica y maravillosa composición del microcosmo o menor mundo, que es el hombre, ordenada por artificio maravilloso en forma de sueño o ficción (Alcalá de Henares: en casa de Joan de Brocar, 1542). Destinado a um público instruído e curioso, o livro de Lobera pretendia apenas divulgar os saberes clássicos, aristotélicos e galénicos, de uma forma ao mesmo tempo aprazível e compreensível para todos.

De facto, vindo em primeiro lugar (fols. 1r – 11r) a *Anatomia* de Ávila integra um volume de 183 folhas,³⁸ que ainda contém o *Remedio de cuerpos humanos* y *Silva de experiencias* (fols. 13r – 161v) e termina por um *Antidotario* (fols.162r – 183v). O frontispício do volume vem desta forma:

Remedio de cuerpos / humanos y silva de experiencias / y otras cosas utilissimas: nue-/vamente compuesto por el ex-/cellentissimo doctor Luys Lobe-/ra de Avila medico de su Ma-/gestad. Dirigido al muy illu-/stre y reverendissimo señor el se-/ñor don fray Garcia de Loaysa. / Cardenal y Arçobispo de Se-/villa, Presidente del consejo / de las Indias, y Commissa-/rio general de la sancta Cruza-/da y del consejo secreto de / su Magestad. / Con privilegio Imperial.

No entanto, o colofão exhibe um título divergente, *Vergel de sanidad*, que pretende ser comum aos três tratados sem identificar-se com algum deles.³⁹

Voltando à *Anatomia*, após o título completo acima referido surge o texto em caracteres góticos, distribuído da forma como a seguir se detalha. O centro da página está ocupado por duas colunas, escritas em castelhano e reservadas à descrição alegórica do microcosmo através do son-

³⁸ Com paginação contínua, e cabeçalhos que acompanham os respectivos textos: *Libro* no verso, e *de anatomia* no recto para o primeiro tratado; *Remedio de cuerpos humanos* no verso, e *Silva de experiencias* no recto para o segundo; *Antidotario* para o terceiro. A tábua do conteúdo que abre o volume abrange igualmente os três tratados: “Sigue se la tabla de las cosas contenidas en el libro de Anatomia, y en el libro llamado Silva de experiencias, y Antidotario” [fls. 1v-2v]. Por conseguinte, as características de composição indicam tratar-se de um só livro, incluindo três obras distintas, o que frequentemente escapou aos estudiosos de Lobera. Outras imprecisões aparecem muitas vezes na citação do volume, sendo o erro facilitado pela discordância entre o frontispício e o colofão.

³⁹ “Fue impressa la presente obra, llama-/da Vergel de sanidad con otras muchas / cosas utilissimas que se contienen en el: / en la muy noble e insigne universi-/dad de Alcalá de Henares: en / casa de Ioan de Brocar. / Acabo se a veynte / y siete de Mar-/ço. Año de / M.D.XLII. / Laus Omnipotentí deo. / Amen”.

ho. Em redor das colunas, quase a formar uma moldura, vêm as glosas em latim de forma continuada. Desta feita, o autor pode desenvolver o tratado anatómico propriamente dito na língua destinada aos assuntos científicos, respeitando as divisões tradicionais, facilitando as definições técnicas e, sobretudo, dando inúmeras citações de *auctoritates* (Averróé, Avicena, Galeno, Mondino de' Luzzi, etc.). Finalmente, as margens da página são reservadas a breves notas (*marginalia*) que normalmente indicam a chave da alegoria, a saber, o correspondente real da imagem figurada.

A disposição física do texto na *Anatomia* de Lobera merece toda consideração porque representa um arcaísmo do ponto de vista bibliográfico,⁴⁰ enquanto o conteúdo introduz uma inovação que será retomada, entre outros, por André Falcão de Resende.

Com efeito, o elemento de novidade neste tratado em prosa coincide com o procedimento do “Sueño anatómico”, a saber, o emprego da ficção do ‘sonho’ para explicar as principais funções do corpo humano e a sua estrutura interna. O autor, consciente desta inovação, ressalta no subtítulo a originalidade do “artificio maravilloso”, que lhe permite examinar e observar detidamente o corpo humano. Do ponto de vista estilístico, pelo contrário, Lobera enveredou por uma tradição venerável, que remonta em linha recta a Platão,⁴¹ ao *Cântico dos Cânticos*⁴² e ao *Eclesiastes*⁴³: a ale-

⁴⁰ As características gerais coincidem com as do livro quatrocentista, que vigoram até ao começo do século XVI; a glosa *in continuum* em redor do texto pertence à tradição do comentário em língua latina, e depois vernacular, em voga durante toda a Idade Média.

⁴¹ Na secção cosmológica do *Timeo*, Platão estabelece os termos da correspondência entre macrocosmo e microcosmo, especificando que a sede da razão é a cabeça do homem, cuja esfericidade corresponde à esfericidade do universo. A cabeça é definida “uma cidadela, uma roca fortificada”, como se lê no comentário de Calcídio, ao qual cabe o mérito de ter difundido a imagem do corpo-fortaleza na Idade Média e na Renascença. Cf. Calc. *In Tim.* cap. 231: “Rationabili velut *arx* corporis et regia, utpote virtuti quae regali quadam eminentia praestet, id est domicilium capitatis, in quo habitet animae principale, quod *ad similitudinem mundi* sit *exaedificatum*, teres et globosum, purum separatumque ab ea quae cibo alimentisque nascatur illuvie; in quo quidem domicilio sensus quoque habitent, qui sunt tamquam *comites rationis et signiferi* [...]. Facile est assequi naturalia arcana ex his quae frequenter accidunt, omnes quippe corporeae passiones quae mentem deliberationemque eius impediunt non nisi in capite proveniunt: phrenesis, oblivio, lapsus epilepticus, furor atque atri fellis incendia ex *arce* capitis trahunt initia” (nosso o grifo); cap. 232: “Certe hominis membra sequuntur ordinationem mundani corporis; [...] consequenter etiam in natura hominis est quiddam regale, est aliud quoque in medio positum, est tertium in imo, summum quod imperat [= anima, caput], medium quod agit [= cor, pectus], tertium quod regitur et administratur [= cetera pube tenus et infra]” (cf. *Plato Latinus*, ed. R. Klibansky: IV. *Timaeus, a Calcidio*

goria da torre, do edifício, da fortaleza ou do castelo,⁴⁴ em que cada elemento se presume corresponder, pelo lugar e pela função, a um órgão do corpo humano.

translatus commentarioque instructus, ed. J.H.Waszink, ed. altera, Londinii et Leidae, 1975). A partir de *Tim.* 70a, a imagem da cabeça-cidadela aparece p. ex. em Cic. *De Natura Deorum* II 56, 140, e no *Somnium Scipionis* de Macróbio (I, 14, 9).

⁴² *Canticum Cantorum* 4, 4: “Sicut turris David collum tuum, / quae aedificata est cum propugnaculis; / mille clypei pendent ex ea, omnis armatura fortium”. Como é sabido, esta comparação do pescoço com uma torre fortificada insere-se numa série de similitudes que descrevem alguns detalhes do corpo feminino (na ordem *oculi, capilli, dentes, labia, eloquium, genae, ubera*). Na imensa literatura passiva concernente ao texto bíblico, limitar-nos-emos a assinalar o volume de Geraldo Holanda Cavalcanti, *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*, São Paulo, EDUSP, 2005.

⁴³ Cf. *Ecl.*^{es} cap. 12, 1-4: “1. Memento creatoris tui in diebus iuventutis tuae, / antequam veniat tempus afflictionis / et appropinquent anni de quibus dicas: non mihi placent. / 2. Antequam tenebrescat sol et lumen et luna et stellae, / et revertantur nubes post pluviam; / 3. quando commovebuntur custodes domus (= as mãos) / et nutabunt viri fortissimi (= as pernas), / et otiosae erunt molentes (= os dentes) in minuto numero, / et tenebrescent videntes per foramina (= os olhos), / 4. et claudent ostia (= os lábios) in platea in humilitate vocis molentis (= a boca)”. Cf. a exegese detalhada de M. H. Holzhammer, *Réflexions sur le sens biologique du Ch.12 de l’Ecclesiaste*, in “Revue d’Histoire de la Médecine hébraïque”, 57 (1957), onde se encontra a correspondência anatómica de cada elemento.

⁴⁴ A imagem do castelo é um símbolo recorrente, nomeadamente em obras místicas. A única referência que conseguimos encontrar (mas não consultar) sobre esta variante específica é uma tese de doutoramento por Roberta D. Cornelius, *The figurative castle: a study in the mediæval allegory of the edifice with especial reference to religious writings*, [Thesis Ph. D.], Bryn Mawr College (Pennsylvania), 1930. Noutro artigo, *El símil del castillo interior: sentido y génesis* (in *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, 1984, pp. 495-522), F. Márquez Villanueva põe em relevo algumas semelhanças entre a alegoria anatómica de Lobera de Ávila e o símbolo do castelo interior em Santa Tereza, atribuindo a Lobera a ‘invenção’ da alegoria. Excusado será dizer que à Santa de Ávila (1515-1582), criadora da Ordem das Carmelitas Descalças, não precisava o tratado anatómico do seu concidadão para conhecer a metáfora de origem bíblica, ou a passagem do *Timeo* acima referida, no momento em que compôs o *Castillo interior*, em 1577. A obra baseia-se na comparação entre a alma e um castelo feito de um só diamante, ou de um cristal transparente. O cinto do castelo é o próprio corpo. Para entrar no castelo, a alma há-de rezar. Graças às suas orações as consorores, a que o livro é dedicado, podem penetrar no interior do castelo e aí falar diretamente com Deus (cf. Erminia Macola, *Il Castello interiore. Esperienza soggettiva nel percorso mistico di Giovanni della Croce e Teresa d’Avila*, Pordenone, Biblioteca dell’Immagine, 1987). Em relação com as Sagradas Escrituras, uma passagem do Evangelho de Lucas já dera origem a uma ampla exegese da palavra *castellum*, que, aliás, nesta ocorrência não está associada a *corpo* (cf. *Luc.* X 38-39 “Factum est autem dum irent, et ipse intravit in quoddam castellum; et mulier quaedam,

No âmbito propriamente anatómico, quem primeiro empregou a mesma analogia entre o homem e a fortaleza foi Henri de Mondeville,⁴⁵ no seu tratado de cirurgia composto entre 1306 e 1320, onde já se encontram similitudes deste tipo:

§ 133. [Les yex] doient estre en lieu eslevé, si comme le *resgardeur* en la hautesce.

§ 210. Oyl est [...] orgue de vertu visible, [...] du quel parle Galien [...] disant: le chervel et le chief sont créés pour les yex; car il doivent estre au plus haut lieu, si com la *guete* est pour miex garder de loing que les anemis ne suspraignent leur contraires, si com il est veu desus [grifo nosso].⁴⁶

Martha nomine, exceptit illum in domum suam. Et huic erat soror nomine Maria, quae etiam sedens secus pedes Domini audiebat verbum illius”). Nas literaturas profanas vernaculares, o motivo do castelo figura p. ex. na obra *Le Chasteau d’Amour* de Robert Grosseteste, em *Piers Plowman*, ou na *Melibee* de Chaucer: em âmbito anglo-saxónico, porém, o tópos muda de significado, pois o corpo é considerado como um castelo para fortalecer contra os inimigos exteriores (“The Palace of Health”). O próprio Vesálio, no entanto, diz que a Natureza edificou as vértebras do tórax como uma fortificação defensiva (*instar valli et propugnaculi*), colocou as omoplatas como dois escudos e as costas como solidíssimos muros (*scapulas tamquam duos clypeos et scuta, firmissimosque muros objecti*). Cf. Jackie Pigeaud, *Formes et normes dans le De Fabrica de Vésale*, in *Le corps à la Renaissance*, cit., pp. 399-421.

⁴⁵ Cf. Marie-Christine Pouchelle, *Corps et chirurgie à l’apogée du Moyen Age. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Paris, 1983, e, em particular, pp. 155-56: “Description ‘directe’ et description figurée. Pour penser et décrire le corps et ses maladies, Mondeville procède de deux manières étroitement liées: l’une, relativement objective et ‘directe’, consiste à saisir le corps et ses affections en eux-mêmes; l’autre, analogique, à les rapporter à des êtres ou des choses autres”. A autora distingue, nas “quelques trois cents images repérées dans le texte de Mondeville”, entre as “métaphores internes” que “impliquent une similitude entre certaines partie du corps” e as “métaphores externes” que “impliquent une correspondance entre le corps d’une part, et d’autre part les choses et les êtres du monde extérieur”. O processo é utilizado, de qualquer forma, no intento de reconduzir “l’inconnu au connu”.

⁴⁶ As citações derivam de *La Chirurgie de Maître Henri de Mondeville*. Traduction contemporaine de l’auteur publiée d’après le manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale par le Dr. A. Bos, tt.I-II, Paris, SATF, 1897-98. Trata-se de uma das três versões impressas da obra. Apesar das várias redacções existentes, o tratado de Mondeville foi rapidamente esquecido e substituído pelo compêndio de Guy de Chauliac, médico dos Papas em Avinhão, que em 1363 redigiu um livro de cirurgia de larga difusão, depois adoptado nas escolas até ao século XVIII. No que diz respeito à história do texto de Mondeville, remete-se para a monografia de Marie-Christine Pouchelle acima citada, p. 17 ss.

Nada comparável, porém, com a analogia encarada de forma sistemática como método de leitura para a integralidade do corpo humano, descendo da cabeça para os pés,⁴⁷ tal como está desenvolvida na *Anatomia* de Lobera de Ávila. Para lembrarmos apenas o começo, ele diz-nos que no cume da torre está uma primeira abóbada ou cavidade (o crânio), habitada por um capitão e os seus vicários (o cérebro, o cerebelo, a medula espinhal e as raízes dos nervos). Na parte exterior da abóbada (cabeça) estão duas atalaias (os olhos) e duas escutas (as orelhas); mais abaixo, estão duas janelas para expurgar todas as superfluidades (os narizes) e um moinho (a boca) com dois porteiros (os lábios); e continua assim por diante, de metáfora em metáfora a descrição do homem-torre com os seus órgãos e as suas funções.⁴⁸

3. No volver de dez anos e no âmbito da mesma corte, Bernardino Montaña de Monserrate,⁴⁹ também médico oficial do imperador Carlos V, compôs e publicou outro tratado sobre o mesmo assunto: *Libro de la Anothomia del hombre*, Valladolid: en casa de Sebastian Martinez, 1551. Trata-se, porém, neste caso de um verdadeiro livro de estudo destinado a ilustrar a disciplina anatómica para estudantes de medicina. O título completo, de facto, lê-se da forma seguinte:

Libro de la Anothomia⁵⁰ del hombre. Nuevamente compuesto por el Doctor Bernardino Montaña de Monserrate Medico de su Magestad. Muy util y necessario a los medicos y cirujanos que quieren ser perfectos en su arte, y apazible a los otros hombres discretos que huelgan de saber los secretos de naturaleza. En el qual libro se trata de la *fabrica* y compostura del hombre,

⁴⁷ Um dos temas tradicionais nas obras *de dignitate hominis* consiste no elogio de todas as partes do corpo. A começar por Platão e Aristóteles, passando depois aos filósofos estóicos e, finalmente, aos Padres da Igreja com os seus *Hexamerones*, no curso dos séculos acabou por se estabelecer um verdadeiro cânone – que ia justamente da cabeça para os pés – para descrever “tota hominis fabricatio ... omnisque humanae naturae figura atque perfectio” (Cic., *De natura deorum*, II, LIV, 133).

⁴⁸ Um resumo da anatomia de Lobera encontra-se em Pina, o.c., pp. 168-175. Aí também podem consultar-se as observações propriamente médicas sobre os elementos da descrição oferecida, em paralelo com Monserrate e Falcão de Resende.

⁴⁹ Veja-se agora Miguel Vicente Pedraz, *Saber médico e ideología en el Libro de la Anathomia del hombre de Bernardino Montaña de Monserrate: tradición y modernidad en la alegoría onírica del cuerpo social*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, 86 (2009), pp. 593-607. O Autor precisa que “el empleo del sueño alegórico [...] permite situar la obra dentro del género onírológico”.

⁵⁰ É esta a única forma utilizada ao longo do tratado: *anothomia* em lugar de *anatomia*.

y de la manera como se engendra y nasce, y de las causas porque necessariamente muere. Yuntamente con una declaracion de un *sueño* que sueño el Illustrissimo señor don Luis Hurtado de Mendoça Marques de Mondejar. Que está puesta por remate deste libro. El qual sueño, debaxo de una *figura* muy graciosa, trata brevemente la dicha fabrica del hombre, con todo lo demas que en este libro se contiene. Dirigido al dicho Señor Marques [grifo nosso].

Como se deduz pelo título, apenas a parte final do volumoso tratado interessa ao nosso assunto, precisamente a partir da f. lxxiv r:

¶ Siguese un coloquio del / Illustrissimo señor don Luys / Hurtado de Mendoça / Marques de Mon-/dejar, etc. / Con el doctor Bernaldino Mon-/taña de Monserrate me-/dico de su Magestad / Acerca del dicho / sueño que so-/ñó su se-/ñoria /De la generacion nasci-/miento y muerte / del hombre.

Em forma de conclusão (“por remate”), depois da explicação científica pormenorizada, Monserrate retoma o motivo do sonho alegórico e a imagem do homem-torre nos mesmos termos e em idêntica disposição dos já utilizados por Lobera de Ávila na sua *Anatomia*. Tomando em linha de conta as datas de publicação e o meio pelo qual as duas obras saíram, surge natural a hipótese de que a parte final do tratado de Monserrate deriva directamente da obra pioneira de Lobera. As diferenças, contudo, são notáveis. Em primeiro lugar, sobressai o aspecto formal do texto que está escrito integralmente em castelhano e disposto na página de mancha plena, com apenas as breves notas marginais. Em segundo lugar, falta o comentário em roda do texto.

No plano da narratologia, o monólogo de Lobera – que fala na primeira pessoa – dá lugar a um diálogo entre o autor, Montaña de Monserrate, e um interlocutor fictício, representado por Luis Hurtado de Mendoça, Marqués de Mondéjar. A estrutura dialógica sobrecarrega a prosa do tratado, deixando ao leitor um sentimento de cansaço devido a demoras e repetições. O intento pedagógico está tão presente que o autor esquece as regras elementares da escritura literária. Com efeito, depois de “o Marqués” ter contado o seu sonho, “o Doctor” retoma um a um todos os elementos da narração precedente, para mostrar o seu entendimento e fornecer a chave da alegoria (que, aliás, estava já indicada nas notas marginais ao texto). O Doctor aproveita sempre a ocasião para uma explicação científica da parte do corpo em apreço, remetendo para o precedente tratado (“nuestra Anothomia”) em que se argumenta sobre o assunto. Além disso, o Doctor intercala na sua interpretação do sonho várias anedotas, fazendo reviver um ou outro “Caso muy señalado”,

“Caso increíble y verdadero”, “Otro caso maravilloso”, de que foi protagonista ou testemunha.⁵¹ O colóquio acaba a f. 129r, enquanto as últimas páginas contêm uma pequena amostra de figuras anatómicas (ff. 129v-135r).

4. No século XVI, o número relativamente elevado de escritores que, em Espanha, se entregam à divulgação da anatomia, quer a nível universitário quer para um público mais amplo, contrasta com a estranheza do meio cultural português onde faltam obras deste tipo até aos fins do século XVII, quando foi impresso o tratado anatómico e cirúrgico de António Ferreira.⁵² Por isso, a obra de André Falcão de Resende apresenta-se como uma novidade absoluta no panorama da poesia quinhentista portuguesa, tanto pelo assunto como pela forma poética. Um poema em oitavas camonianas, inteiramente consagrado à divulgação das doutrinas anatómicas tradicionais, constituía ao mesmo tempo um desafio e uma resposta à ausência, em português, de tratados comparáveis aos dos anatomistas espanhóis.

O clima cultural, aliás, era propício para valorizar a medicina no seu conjunto. Lúcio André de Resende, o célebre antiquário, na *Oratio pro rostris* (1534) justifica desta forma a importância da disciplina médica no âmbito da filosofia natural: “esta parte também conhece a composição humana e a concórdia dos elementos discordes nos homens. Se alguma coisa a perturba, procura-lhe remédio, nas ervas, nos animais, nos medicamentos, ora tirando-lhe, ora dando-lhe alimento, ora mitigando ora queimando, ora cortando”. A medicina, apesar dela ser uma actividade prática e não intelectual ou espiritual, tem um papel de relevo na medida em que intervém para restabelecer o equilíbrio do homem, alterado pelas doenças. É, noutros termos, um meio para garantir aquela harmonia e aquele equilíbrio do ser humano que estão tão implicados no projeto humanista.⁵³

⁵¹ Por exemplo, a ponta de uma flecha que entrou na cabeça de um cavaleiro e saiu pela garganta alguns meses depois; ou então, “una pelota de plomo” entrada no baixo abdome doutro cavaleiro que foi tirada por um cirurgião após dois anos.

⁵² *Luz verdadeyra, e recopilado exame de toda a cirurgia [...]*: dedicado a Augusta, e Real Alteza do Principe D. Pedro, Nosso Senhor, Regente, e Governador dos Reynos de Portugal e suas Conquistas / autor o Licenciado Antonio Ferreyra, Cirurgiam da Camera do dito Senhor [...]. Em Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes, 1683.

⁵³ Nesta perspectiva, teve verosimilmente grande importância o facto de que a filologia humanista tornou disponíveis numa língua acessível e numa veste textual fidedigna, todas as obras fundamentais da medicina grega, a começar pela *Opera*

Tendo o aval ideológico do ilustre consanguíneo, Falcão toma então a iniciativa de expor em versos os princípios galénicos da anatomia tradicional, apesar de não ser médico nem anatomista;⁵⁴ para cumprir a tarefa aproveita portanto os dois tratados de Lobera e Monserrate como vereda a seguir, no que diz respeito quer ao conteúdo quer aos artifícios narrativos e retóricos.

O poema articula-se de facto em três cantos,⁵⁵ o segundo dos quais contém a parte propriamente anatómica.

No princípio, o poeta medita sobre a criação do homem, à luz da doutrina cristã, antes de adormecer e entrar num sonho “estranho”:⁵⁶ de repente, encontra-se ele num jardim maravilhoso (o Paraíso Terreal) no qual assiste à criação do Homem e da Mulher, em forma de *edifício*, *castelo* ou *fortaleza* (os três vocábulos sendo empregados como sinónimos por Falcão). A *fábrica*, uma vez acabada pela mão divina, começa a arruinar-se pelo erro do homem (pecado original). Perante a extraordinária perfeição do edifício que inexoravelmente abala, o poeta perde qualquer esperança. Um Anjo Bom finalmente aparece para lhe dar consolação, garantindo-lhe que Deus nosso Senhor, na sua misericórdia, não apenas reformará o edifício derruído (Adão e Eva, dois castelos num só),

Omnia de Hipócrates traduzida para latim (Roma, 1525) e a de Galeno, publicada antes em grego (Veneza, 1525) e, anos depois, na versão latina (Veneza, 1541).

⁵⁴ Falcão obteve antes o grau de bacharel em Artes na Universidade de Évora (ca. 1562), e depois cursou Cânones em Coimbra, onde obteve a licenciatura em 1570. De qualquer forma, na Faculdade de Medicina de Coimbra não existia algum teatro anatómico e a cirurgia baseava-se ainda em Galeno e em Guy de Chauliac, sem tomar em conta Vesálio ou Paracelso, como se depreende da lista dos textos usados (cf. Luís de Pina, pp. 125-127 e 158).

⁵⁵ Era uma das partições tradicionais, a começar pela *Comedia* de Dante Alighieri que constituiu, não por acaso, o protótipo da viagem ultraterrena. Lembre-se que Falcão retoma tanto o motivo do sonho (visão irreal) como o tópico da viagem ao Paraíso Terreal. Sobre o assunto v. *Obras de André Falcão de Resende*, cit., I, p. 59.

⁵⁶ “O sonho, enquanto pretexto para apresentar, como se fossem vividas pelo próprio autor, experiências que ultrapassam os limites humanos, remonta, na literatura grega, até Hesíodo e Calímaco. No topo da tradição latina, encontra-se Énio, em que já o motivo do *somnium* se enlaça com a descrição do *locus amoenus*. Para os humanistas, porém, o modelo mais próximo é, de certeza, o *Somnium Scipionis* de Cícero, acompanhado do comentário de Macróbio, que aí define cinco tipos de sonho, com características e funções diferentes. Sob este aspecto, o que Falcão põe como premissa do seu poema coloca-se entre *somnium* e *visio*, a saber, entre o sonho enigmático que exige uma interpretação, e a visão em que directamente se vê o que há de porvir” (*Obras de André Falcão de Resende*, cit., I, p. 48).

mas também construirá outra fortaleza, outro castelo “da mesma composição e natureza” (o homem remido).

A partir destas premissas, o poeta descreve com todos os pormenores a estrutura e o funcionamento do corpo humano, através da alegoria da fortaleza ou do castelo, aplicando uma série completa de correspondências entre os elementos do corpo e as partes do edifício que pretende estar visitando por dentro. No último canto, após a descrição da velhice e da morte, com a ruína definitiva da fortaleza, o poeta aplica-se a uma longa reflexão sobre a baixeza do homem perante a grandeza de Deus, o Bem e o Mal, e a caducidade das coisas terrenas. Entre as estâncias mais significativas, ressaltam aquelas em que Falcão explica a redenção no Cristo e o valor da Eucaristia, porque relatam princípios há pouco confirmados pelo Concílio de Trento. No final, o Anjo Bom acaba por acordar o poeta que, rememorando o conteúdo do sonho, termina o poema por uma renovada profissão de Fé.

Dentro deste quadro profundamente religioso, que vai do relato da Génesis até à explicação do conceito de Transubstanciação (a saber, a presença sacramental de Jesus Cristo na Eucaristia), encaixa-se a parte propriamente anatómica do poema, que divulga, como já vimos, as doutrinas galénicas ainda em vigor na medicina portuguesa.

Na apresentação do texto, o autor preocupa-se em explicar o ‘sentido próprio’ de cada imagem que vem utilizando em ‘sentido figurado’; desta feita, a alegoria do corpo-fortaleza é acompanhada a cada passo por uma série de notas marginais, quer em latim quer em português, que remetem ora para as Escrituras Sagradas ora para os termos anatómicos correntes.⁵⁷

O emprego sistemático de glosas marginais, que Falcão tomou dos dois anatomistas espanhóis, remonta em linha recta aos hábitos medievais de rodear o texto por um complexo sistema de referências, em tudo comparável com o hipertexto actual, salvo obviamente o formato digital. Hoje em dia fala-se de “seuils”, ou limiares, que são destinados a fornecer uma quantidade de informações quer suplementares quer complementares ao texto propriamente dito. Esta literatura das margens começa apenas a chamar a atenção dos eruditos, apesar dela ser fundamental na cultura renascentista, maneirista e barroca.⁵⁸ Sendo cada elemento da página em

⁵⁷ Na marginália encontram-se, p. ex., “pernas”, “pés”, “cabeça, peito e ventre”, “moilo, coração e fígado”, “bofes”, “gargalo e cano”, “a noz da garganta”, “peitos e tetas (secas por ser de verão)”, etc.

⁵⁸ Epígrafe e emblema constituem os fundamentos desta tipologia, que poderia chamar-se “comentário integrado”. Com efeito, a epígrafe faz parte integrante da si-

si significativo, nada é deixado ao acaso e a mensagem dirigida ao leitor acarreta todo um sistema de relações. Com respeito a Lobera e Monserate, Falcão usa as epígrafes e as notas marginais de forma mais complexa: por um lado, traduz o sentido da alegoria e indica as correspondências analógicas do mesmo modo que os seus predecessores; por outro lado, percorre as Sagradas Escrituras e relembra as passagens principais sobre o nascimento do homem, o pecado original e a redenção no Cristo, assim traçando a via da salvação eterna.

5. A par de outras composições contemporâneas sobre o mesmo assunto, a *Microcosmographia* de André Falcão de Resende inscreve-se portanto numa perspectiva teológica, onde se marca a superioridade do homem remido perante as misérias reveladas pela dissecação anatómica. Desta feita, a anatomia torna-se um meio para o melhor conhecimento de si e de Deus: a *cognitio sui* não é senão um passo no caminho que leva à *cognitio Dei*.⁵⁹

Por outro lado, o destino do pequeno mundo que é o corpo humano conduz necessariamente à decrepitude, à morte, à corrupção e ao apodrecimento. O fim do percurso existencial coincide com um sepulcro encimado pela Cruz. É desta forma que a anatomia quinhentista acaba por implicar inevitavelmente o *memento mori*, a tal ponto que um esqueleto armado de foice surge no frontispício de certos tratados anatómicos. No caso de Falcão, predomina ainda a esperança na redenção e na misericórdia divina.

Desta maneira, segundo o modelo anteriormente visto em relação às cosmografias (no âmbito, nomeadamente, das *meditationes cosmographicae*), o poema de Falcão oferece um exemplo de anatomia moralizada, a saber, um tratado anatómico “ad maiorem gloriam Dei” sobre a criação do homem, em que, por um lado, se exalta a perfeição da criatura (a fa-

gnificação do texto e exerce o papel de comentário na medida em que precisa ora a correlação analógica, ora a destinação moral dos versos.

⁵⁹ Nas palavras de Jean-Marc Besse, “l’anatomie nous est présentée par Falcão comme un moment de la réflexion et de la marche vers la sagesse” (*Entre le regard et l’image*, cit., p. 27). Na mesma perspectiva, Ortelius acaba uma das suas obras com estas palavras: “Tu as ici, ami lecteur, tout ce que par notre diligence et bonne affection t’avons su présenter jusqu’à présent, touchant la description de ce Monde spacieux et grand: Auquel après y avoir étudié, [...] nous ne pourrions souhaiter chose meilleure, sinon qu’il te plaise semblablement mettre peine d’y ajouter là et faire connaissance du petit Monde, qui est (selon le dire des Anciens philosophes) de toi-même, et bien t’en prendra” [*Théâtre de l’Univers*, Anvers, 1581: versão francesa, edição revista por Ortelius.].

brica), e, por outro lado, se põe em relevo a sua debilidade intrínseca e o seu destino mortal. A conclusão, repleta de sentimentos post-tridentinos, incita o leitor a uma reflexão acerca da figura providencial do Cristo e à sua obra de redenção. O homem remido encontrará na fé e no perdão divino a garantia da imortalidade que a sua fraca natureza física não lhe pode acordar.

Em conclusão, longe das tábuas anatómicas de Vesálio e das suas dissecções, na *Microcosmographia* de André Falcão de Resende parecem ecoar mais os versetos finais do *Ecclesiastes*:⁶⁰ “antequam ... revertatur pulvis in terram suam unde erat, / et spiritus redeat ad Deum qui dedit illum. / Vanitas vanitatum, et omnia vanitas” (12,7-8).

⁶⁰ O mesmo texto bíblico em que já se encontra, como acima vimos, uma série de correspondências entre as partes do corpo humano e os elementos de uma torre fortificada (v. supra, nota 42).

Apêndice⁶¹

I. *Libro de Anatomia* de Lobera de Ávila

f. 1r Libro de anatomía. / Declaración en summa breve de la / organica y maravillosa composición del microcosmos / o menor mundo que es el hombre ordenada por / artificio maravilloso en forma de sue-/ño o fiction.

Texto: f.1 (col.a) “Yo peccador siervo de dios indigno estando una noche apassionado de una grave passion temerosa no pudiendo dormir, adormecime cerca del alva, y vi la presente vision de que fuy muy turbado y espantado. / La vision es esta. / Parescio me que via una torre⁽¹⁾ muy hermosa y muy espaciosa y de maravillosa y sabia fabrica y ordenacion, hecha de tierra, envestida toda de par- // (col.b) tes defuera y pintada: y como que vey a bovedas y apartados muy ordenada y discretamente hechos. En esta torre estava mucha compañia de diversas maneras y oficios y condiciones que servian a tres capitanes⁽²⁾: los quales guardavan y regían la torre, y la compañia que en ella era. / En la boveda de arriba estava el un capitan de color blanco⁽³⁾, vestido de un roquete blanco muy delgado asentado sobre una red⁽⁴⁾ de maravi-// (f.2, col.a) llosa y sabia fabrica y subtil composicion. Bien parescia aver lo ordenado muy sabio maestro: e la boveda en que estava era fuerte y muy rezia hecha con unas entretalladuras a forma de dientes de sierra⁽⁵⁾ entrantes las unas en las otras, de muchas pieças ordenada y cercada al derredor de partes de dentro de unas cortinas blancas y delgadas⁽⁶⁾, y desde esta boveda hasta el cabo de la torre yva una contramina de treynta troços⁽⁷⁾, //(col. b) muy fuertes y rezios sobre que se sostenia toda la fabrica de la torre, y horadados por medio donde estava, y tenia su morada un su criado y vicario deste dicho capitan⁽⁸⁾. El qual capitan tenia tres officios⁽⁹⁾. El primero⁽¹⁰⁾ era imaginar todas las cosas tocantes al pro y bien de la torre y de la gente que en ella era: el qual nunca cessava ni holgava de dia ni de noche en el sueño ni en la vigilia de exercitar este officio”.

Glosas marginais:

- (1) El cuerpo humano
- (2) Son los tres miembros principales.
- (3) El cerebro.
- (4) La rete mirabilis.
- (5) Las comissuras.
- (6) La pia mater y dura mater.

⁶¹ Transcrevem-se a seguir uma amostra da anatomia de Lobera, com as três partes que ocupam cada folha, e as passagens principais do sonho e da explicação do sonho em *Montaña de Monserrate*, com os dados bibliográficos correspondentes. Ambas as obras estão hoje disponíveis na rede em formato digital.

- (7) El espinazo.
 (8) La nuca.
 (9) Son las tres virtudes interiores del cerebro.
 (10) El sentido comum.

Glosa latina:

¶ Quid est anatomia. / Est autem anatomia, recta divisio et determinatio membrorum corporis cuiuscumque, præcipue corporis humani (quia de eo est intentio tota istius artis) & dicitur ab *ana* quod est rectum, et *tomos* divisio: quasi recta divisio. Anatomia inquiritur dupliciter, uno modo per librorum doctrinam, qui modus licet sit utilis: non tamen est sufficiens ad enarrandum ea quæ solum sensibus cognoscuntur. Primo de utilitate cap. 18. Et hoc est quod Averrois dicebat coliget primo, & nos non abbreviamus loqui de anatomia, nisi propter hoc, quia imaginativa est brevis in istis, et parva comparatione earum rerum quæ existunt in ea. Alio modo per corporum mortuorum experientiam: experimentatur autem in corporibus noviter mortuis per decollationem, vel suspensionem. Anatomia ad minus membrorum officialium interiorum, carnis, musculorum, venarum, atque nervorum præcipue quantum ad originem secundum quod tractat Mundinus Bononiensis, qui super hoc scripsit, et ipsam fecit multis vicibus. Et magister meus Bertucius per hunc modum. Situato corpore mortuo in quodam uanco [= banco], faciebat de illo quatuor lectiones. In prima tractabantur membra nutritionis quia citius putribilia. In secunda membra spiritualia. In tertia membra animata. In quarta membra seu extremitates tractantur. Et secundum comentatorem sectarum in quolibet membro videnda erant c.s. positio, substantia, quantitas, numerus, et figura, et colligantia, actus et utilitates. Et quæ sunt ægritudines quæ in ipso possunt contingere, quibus per anatomiam indi noscendo, pronosticando, ac etiam curando medicus possit auxiliari. ¶ Experiuntur autem in corporibus exiccatis ad solem, aut eliquatis in aqua currenti aut bullienti anatomiam saltem ossium, cartilaginum, iuncturarum, nervorum grossorum[f.1 verso] thenantum et colligationum, et per istos modos Ga. in corporibus hominum porcorum at aliorum multorum animalium ad notitiam pervenit anatomiae, et non per picturas, sicut fecit Henricus prædictus qui in 13. partibus alias figuris visus est anatomiam demonstrare.

¶ Quid est corpus humanum. ¶ Corpus humanum dico quod est unum totum ratione decoratum, ex multis et diversis membris seu particulis compositum. ¶ Quid est membrum. ¶ Dico quod membrum seu particula secundum Gale. in primo de utilitate: particula est quoddam corpus quod omnino non est separatum, nec alteri coniunctum, et dicitur ibidem, quod quædam sunt maiora, quædam minora. Hæc quidem in aliam speciem divisibilia. Et hoc est quod Avicena per alia verba dicit in suo canone lib. primo, quod membra sunt corpora seu partes corporis humani, quæ ex prima humorum generantur comixtione. Et sequitur, quod membrorum quædam sunt simplicia, quædam composita, loquendo de simplici largo et composito, ut medicus considerat. Simplicia vero [...] sunt undecim, videlicet cartilago, os, nervi, venæ, et arteriæ, panniculi, ligamenta, musculi, chordæ, cutis, atque caro, et cum his connumerantur pinguedo, pili, et ungues, quod licet non sint proprie membra sed superfluitates, habent tamen utilitatem quandam [...].

Listagem das correspondências alegóricas

El segundo officio del capitán⁶² = La virtud cogitativa o racional
 Lo tercero officio del capitán⁶³ = La memoria
 El vicario y criado del capitán⁶⁴ = La nuca o el [cuetano?] del spinazo.
 Otro privado y mandadero del capitán = Los spiritus animales y los nervios.
 Dos atalayas = Los ojos.
 Dos escuchas = Los oydos
 Dos finiestras = Les narizes.
 Un molino con dos porteros = La boca. Los labrios. [sic]
 Treynta y quatro molineros = Los dientes y muelas.
 Otros molineros = Los dientes que mudamos quando meninos.
 Dos acarreadores = Las manos.
 Cada uno con cinco moços = Les dedos.
 Una vieja en el molino = La lengua.
 El segundo capitán = El corazón.
 Un su familiar y criado = El diafragma.
 Dos moscadores = El pulmon.
 Un cañuto = La trachea arteria.
 Instrumento a manera de flauta = La epiglottis.
 Un privado y familiar = Las arterias o pulso dellas.
 Una cozina = El estomago.
 El tercero capitán = El hígado.
 Un criado = Las venas.
 Un apartamento⁶⁵ = Las tripas.
 Dos açacanes = Los riñones.
 Dos arroyos = Las venas emulgentes
 Un algibede = La bexiga.
 Quatro mayordomos = Los quatro humores.
 El uno = La hiel y la cholera.⁶⁶
 Otro = La phlegma.⁶⁷

⁶² “discerner las cosas buenas y apartar las de las no buenas, escojer lo mejor, y apartar y desechar lo peor”.

⁶³ “acordar se de todo lo que convenía y era necesario”.

⁶⁴ “tenia officio de hazer sentir todas las cosas deleytosas y nocibles: y hazer mover toda la gente que era en la torre”.

⁶⁵ “por donde se lançava la suziedad y ordura que quedava despues de cozida la civera en la cozina por una puerta que yva a seys callajas hasta dar con ello fuera de la torre”.

⁶⁶ “estava vestido de una ropa fecha de cinco colores: de bermejo y amatillo y verde y cerdeno y de color de marrubio: metido junto con el tercero capitán en un pequeño almalzen o retrete”.

⁶⁷ “Estava el otro mayordomo vestido de un sayo blanco andando por toda la torre muy essento y vagabundo sin tener algun aposentamiento adonde acoger se”.

Otro = La sangre.⁶⁸
 Otro = La melancholia.⁶⁹
 Retrete a la parte yzquierda de la torre = El baço.
 Un ingenio [...] como trabuco = El miembro varonil.⁷⁰
 Dos pilares = Las piernas.
 Un humero = El culo.⁷¹
 Una donzella = La anima.⁷²
 Las yervas verdes = Los cabellos.⁷³

Na f. 6v, a descrição dos cabelos dá lugar ao começo do fim, sendo o envelhecimento e o falecimento rapidamente tratados numa coluna apenas: “y vi las hiervas verdes que estavan sobre la techadumbre de la boveda de arriba marchitarse y secarse y hazerse blancas; y el matiz de los colores con que estava pintada [*marg.* La color del rostro] desmudar se y afeare se y lo enversado henderse y hazerse grietas y descortezarle: y los treynta troços de la contramina descortezar se y afloxar se, y la torre encorvar se e diminuyr-/se [...]”.

As etapas seguintes contemplam, respectivamente, a velhice e a morte, personificados em dois homens velhos:

“Yo pensando en esto vi venir un viejo muy feo y de mala catadura [*marg.* La vejez] con una carta en la mano y llamó a la donzella⁷⁴ y dixo le: Donzella el señor desta torre [*marg.* Dios nuestro señor] manda que este trabuco jamas de aqui adelante no se arme ni tire como solía [...]. Desde a poco tiempo vino el dicho viejo y dixo a la donzella. Dad me los molineros [*marg.* Los dientes] que aca teneyns sin alguna tardança. assi lo manda el señor desta torre. [...] Vino otro dia y llamó a la donzella y mandó de la parte del señor de la torre [*marg.* Dios nuestro señor] que las atalayas que ende eran no usassen mas de su officio como solian [...] otro dia por semejante mandó que las escuchas [*marg.* Los oydos] no usassen mas de aquel officio que tenían [...]. Otro dia bolvió el viejo y dixo a la donzella: que la vieja [*marg.* La lengua] que estava en el molino no usasse de ninguno de los officios que tenia” (ff. 7r-8v).

⁶⁸ “Estava el otro mayordomo vestido de un manto de color bermejo: y su morada y estancia segun lo mas era con el tercero capitan: y de alli andava por todas las partes de la torre”.

⁶⁹ “Era el otro mayordomo quarto vestido de un albornoz a meytades: una meytad negra y otra meytad como cenizosa”.

⁷⁰ “el qual se armava con cierto viento para los tempos que mester era: al qual armava el segundo capitan [*marg.*: El coraçon] y le ayudavan los otros dos capitanes a le sostener y esforçar” [*marg.* El cerebro y el higado].

⁷¹ “todo el humo que en la torre se haze que avia de salir por lo mas alto della: salia por un humero baxo a rayz de la torre cerca de los pilares [= las piernas] sobre que estava armada”.

⁷² “En esta sobre dicha torre estava presa y encarcelada una donzella hermosa y bien criada: cuyo origen y principio era de muy alto linaje”.

⁷³ “que estavan sobre la techumbre de la boveda de arriba”.

⁷⁴ A saber, a alma.

“Yo mirando esto vi venir otro viejo [*marg. La muerte*] muy difforme y de vision muy espantable: muy alto y consumido del cuerpo; y los ojos hundidos y las quixadas muy secas y amarillas: y los carrillos chupados: sin dientes ni muelas: una vision / para espantar; y llamó a la donzella, y dixo le. El señor de la torre [*marg. Dios nuestro señor*] le mandava que luego saliesse dende: porque ya era cumplido el tiempo de su prision. [...] y el viejo le respondió que assaz le avia esperado en ochenta años [...] y travó el viejo con sus manos de la boveda de la torre y derrocó la torre y cayó se luego toda. Y en esse punto los capitanes perdieron sus officios: y los mayordomos y compañía de la torre todo pereció subito: y la sobredicha donzella desaparecio se que no vi por donde ni adonde se fue. Vi venir mucha compañía de hombres y mugeres dando bozes y grandes gritos: y haziendo tan gran llanto que desperté del sueño y dixé: verdaderamente esta visión no es otra cosa sino el hombre: y la vida deste mundo: y la viejez y la muerte. Por ende hermanos mios yo os ruego que mireys muy bien todo esto: pues es necessario morir: temed a dios e aparta os de hazer mal y hazed bien [...] porque en la otra vida merezcays subir en la torre que nunca se cae (que es la gloria celestial) la qual nos otorgue el que sin fin bive en el siglo de los siglos. Amen”. FINIS ANATOMIE. (f. 9r-11r).

II. *El sueño e Declaración del sueño* de Montaña de Monserrate

Front. f. 74r

¶ Siguese un coloquio del / Illustrissimo señor don Luys / Hurtado de Mendoça / Marques de Mon-/dejar, etc. / Con el doctor Bernaldino Mon-/taña de Monserrate me-/dico de su Magestad / Acerca del dicho / sueño que so-/ñó su se-/ñoría /De la generacion nasci-/miento y muerte / del hombre.

f. 74v [*marg. ¶ Habla el marques entre si*]

Marques. Sancto dios quan admirable cosa es un sueño, holgava yo agora tanto de soñar esto que soñava que sin duda no me pesara de estar soñando lo toda la vida. En otros sueños suelen soñar se mil desvarios, y cada uno por su parte pero en este todas las cosas tienen tanto concierto que ninguna de ellas parece desvario, verdadera mente parece cosa celestial: pero aqui viene el doctor Montaña que quiça podrá entender algo dello.

[*marg. ¶ Habla el marques con el doctor*] ¶ Seays bien venido señor doctor, mucho huelgo con vuestra venida. *Doctor.* Que es lo que manda. V.S. *Marques.* Asentaos y deziros he lo que quiero. ¶ A noche como estuvimos hablando de la generacion de los animales, pensando en la sabiduria de naturaleza y en sus obras tan admirables, me desvelé toda la noche: y a la mañana de cansado me dormí, y a penas fue adormido, quando ya comencé a soñar un sueño a mi gusto cierto muy dulce: no se quien passó esta mañana por aqui, que me ha despertado, de lo qual yo he quedado muy desabrido.

¶ *Doctor.* Que hera señor el sueño? veia se. V.S. emperador de todo elmundo? o vencia los turcos en alguna batalla? que es cosa que V.S. tanto dessea, o por

ventura veyá. V.S. al invictissimo Cessar a quien tanto ama y dessea servir triumphar de sus enemigos? o que es esso en que V.S. tanto holgava?

¶ *Marques.* No es nada de lo que haveys dicho ni es cosa señor doctor que podriades caer en la cuenta sino lo oys, porque parece imposible haver soñado hombre nascido tal sueño.

¶ *Doctor.* Pues assi es suplico a. V.S. me haga merced de contarle porque veamos si puedo entender algo de ello, o si es cosa por donde podamos alcançar algun secreto

¶ *Marques.* Si sabeys bien entender los sueños no tengo dubda si no que ballareys en este sueño muy gran misterio. y porque con larga platica no olvide algo de lo que he soñado, quiero os contar luego el sueño: por amor de mi que esteys bien atento y noteys todas las partes de el sueño con diligencia, porque agora quiero entender que es lo que sabeys de sueños.

¶ *Doctor.* Diga vuestra Señoría si es servido.

f. 75r

¶ Comiença el sueño.

Marques. Ante todas cosas me parecio que veyá una casa tan polida, tan graciosa, tan bien labrada que dava a entender claramente ser casa real o de persona de muy grande cuenta: bien de que holgarades estremadamente de verla pues holgays tanto de ver los edeficios primos, mas aunque asi sea no quiero detenerme en contaros el edificio de esta casa, porque todo mi juicio estuvo puesto en contemplar una fortaleza que vi hazer en esta casa desde la primera piedra hasta la postrera. [*marg.* ¶ La casa real es figura de el cuerpo de la muger, el qual es aposento de el anima racional].

¶ Y porque esta fortaleza era muy semejante a la casa real que primero vi solamente os contaré de la casa aquello en que era diferente de la fortaleza, y de aqui quiero començar a contar el sueño.

¶ De tres quartos principales que esta casa tenía (dexados a parte los dos mas altos y mejores) en el quarto mas baxo y mas desechado de la casa havia una pieza por la qual salian cada mes fuera de la casa todas las obras del mantenimiento de los que vivian en ella.

[*marg.* ¶ Esta pieça es la madre de la muger donde se engendra la criatura, por la qual sale cada mes la sangre que le sobra quando no está preñada.]

¶ Estuve muy gran rato embebecido mirando esta casa parte por parte, porque havia cierto bien que mirar en ella, y quando llegué a mirar esta pieça hallé que la puerta estava muy cerrada.

¶ Y andava dentro de ella a el lado derecho un architector, el qual segun que sus obras dieron testimonio hera muy diligente, ingenioso, de gran entendimiento. [*marg.* ¶ El maestro es figura de el espiritu genitivo].

¶ Tratava de hazer alli una fortaleza admirable y de tanto primor que no embargante que el maestro la hazia con toda presteza y facilidad, pero a mi ver

no basta humano entendimiento para entender la compostura de ella, ni lengua para bien contarla: y por esta causa creo bien que muchas cosas vi que no podré contar por no haverlas podido entender, y otras se me havran olvidado: pero en fin diré de lo que pude entender lo que me acordaré.

[*arg.* ¶ La fortaleza es figura de un niño varon que se engendra en la madre].

Listagem das correspondências alegóricas

la boveda primera = el paniculo primero que embuelve la criatura llamado secundina

un agujerillo = el ombligo.

otras dos cubiertas = los dos paniculos que cubren tambien la criatura

un alvañal que hera desaguadero de la fortaleza = paniculos en los cuales se recoxe la urina de niño

tres quartos que havia de tener la fortaleza = cabeça, pecho y vientre.

una estufa, de la qual salía un caño grande = el coraçon de donde sale el arteria grande

la fortaleza se calentava bastante mente = el calor natural

el repostero mayor de lumbre = el spiritu vital que por otro nombre se dize calor natural, y tambien espiritu genitivo

un ventalle muy galano = los livianos (‘pulmones’)

los pajes = los musculos

el azaguan = la boca

una flauta = el garguelo

flauta y pajes = garguelo y musculos del pecho.

doze moços para regir la cabeça = los musculos que mueven las pieças de la nuca.

este quarto = el pecho; cercado de muros rezios = lo de mas que lo cubre por de dentro y por defuera.

dos fontezillas ...siempre secas = las tetas las cuales ordinariamente en el varon estan sin leche.

el quarto baxo = la coziña = el estomago.

dos puertas en la coziña, la alta = la boca del estomago; la baxa = el agujero baxo.

el caño que sale de la puerta arriba = el tragadero.

antepuerta al cabo de este caño = la campanilla.

dos esponjas a los lados desta antepuerta = las agallas.

treynta y dos moços de coziña = los dientes y muelas.

un cavallero maestro de salva⁷⁵ = la lengua.

dos portecillas para cerrar y abrir la puerta = los labios que abren y cierran la boca.

⁷⁵ *Marg.* “¶ En este açaguan estava aposentado un cavallero de mucha cuenta que se dezia ser maestro de salva, cuyo officio hera gustar todas las viandas, y dar cuenta dellas al coziñero antes que las metiesen dentro de la coziña”.

seis caños donde se despedian las hezes que salian del mantenimiento que se guizava en la coziña = las tripas.

un aparador de cobre en el qual se tornava a cozer el manjar blanco = el higado. se hazian de el quatro potajes = los quatro humores del chilo que toma del estomago.

dos caños en el aparador, y dos retraymientos, en los quales se ponian en deposito las hezes y la espuma que salia del manjar blanco = la hiel y el vaso donde se recoje la colera y el humor melancolico.

Conclusão

¶ Mas como en este mundo ninguna cosa sea durable ni perpetua, aunque la fortaleza estava bien fundada, por discurso de tiempo vino a envegescer y perderse. de tal manera que començó la fortaleza a ladear un poco, y la estufa perdió el calor, y el repostero no podia dar harta lumbre a los aposentos, y morian todos en la fortaleza de frio los moços de coziña se despedian, y el cozinero no guisava a derechas. El maestro de salva perdía ya el gusto, y el maestre sala no servia: y finalmente en toda la fortaleza perescian de hambre, las atalayas ya no sentian, y el alcaide perdía el juyzio, los despenseros temblavan de flacos, y no atinavan la puerta, y los esclavos no podían traer la fortaleza, y enfin la fortaleza estava en gran peligro de perderse. [*marg.* ¶ Esta es figura de la vejez].

¶ Todas estas cosas veia aquella illustre princesa que posava en ella y procurava con todo su saber y fuerça remediarlas, pero viendo que de cada dia se acrescentavan, y que no era posible ya substentarse la fortaleza, fue le forçado desampararla. [*marg.* ¶ Esta es figura de la muerte natural de el hombre].

¶ A penas esta señora fue salida quando esta fortaleza dió consigo en el suelo un muy gran vaque, y creo que al ruydo desperté y despierto no vi nada.

¶ Fin del sueño.

¶ Aqui se acaba el sueño del Illustri-/ssimo señor dos Luys Hurtado de Mendonça mar-/ques de Mondejar. Acerca de la generación / y nascimiento y muerte de el hombre, A / gloria y servicio de nuestro señor.

¶ Sigue se la declaracion del sueño / compuesta por el doctor Bernal-/dino Montaña de Monserrate / medico de su Magestad.

Incipit, f. 79r:

Doctor. Por extremo he holgado de oyr contar a V.S. este sueño porque es testigo verdadero de el grande entendimiento y prudencia de V.S. y de el buen exercicio que tiene [...] en considerar a los secretos de naturaleza [...].

¶ Pues viniendo a mi proposito digo que la casa real que V.S. vido era el cuerpo de una muger muy hermosa, muy proporcionada en sus miembros, y bien complexionada y compuesta, la qual no sin causa juzgó V.S. que era casa real, porque considerando su fábrica de tanto primor y excelencia, y tanta proporcion como sus partes tenian entre si, y con todo el cuerpo no se podia pensar que aquella casa pudiesse ser hecha si no para aposento de alguna alma que tuviesse excelencia sobre las otras almas. [*margin.* ¶ La casa real es figura del cuerpo de una muger que es aposento del alma racional].

Explicit, f. 129r:

¶ *Marq.* Muy satisfecho quedo de lo que haveys dicho en esta materia de edades, y por consiguiente en toda la declaracion del sueño.

¶ *Doct.* Suplico a V.S. tenga cuenta con mi voluntad y desseo de servirle, y si en algo he errado, o no he acertado a servir como desseo me perdone.

¶ Aqui acaba el Coloquio del / Illustrissimo señor don Luys Hurtado de Mendo/za Marques de Mondejar etc. Con el Doctor / Bernardino Montaña de Monserrate / Medico de su magestad. Acerca de / la generacion y nascimiento e / muerte del hombre.

¶ Siguen algunas figuras ne/cessarias para entender mas claramente algunas co/sas muy importantes que havemos tratado en el libro / passado de la Anothomia del hombre, segun que lo / prometimos.

De facto, as ff-129v a 135v contém algumas figuras, ou tábuas anatómicas, acompanhadas por uma breve didascalía. Na f. 136r surgem o *explicit* do volume e o colofão:

¶ A gloria de Dios nuestro señor / y de la bienaventurada gloriosissima y siempre virgen / Maria señora y abogada nuestra con todos los sanctos / Aqui se acaba la presente obra, llamada Anothomia del cuerpo humano, con una de/claracion de un sueño del Illustrissimo / señor Marques de Mondejar etc. / Compuesto todo por el Do/ctor Bernardino Mon/taña de Monse/rrate Medico / de su mage/stad etc.

¶ Fue impresso en la insigne villa de / Valladolid en casa de Sebastian / Martinez a la parrochia de /sant Andres. Acabou / a dos dias de No/biembre de / 1551.

**EUGÉNIO DE ANDRADE, UM CLÁSSICO
NA MODERNIDADE EUROPEIA:
A POESIA NA VOZ DO POETA**

Maria Bochicchio
(Universidade de Coimbra)

Uma das melhores formas de apresentar um Eugénio seja, provavelmente, dar voz a outro Eugenio. Estamos a falar de Eugenio Montale, quem, à pergunta «O que é um clássico?», na ocasião duma entrevista, respondeu: «In arte il personaggio senza del quale un pezzo di mondo risulterebbe vacante, inoccupato»¹.

É indiscutível, hoje, que a presença do poeta português figura entre os clássicos do século XX europeu. Eugénio de Andrade levou a poesia por onde esta ainda não se tinha aventurado. Este autor abre-se, num grande esforço sinestético, a uma palavra inédita, que quase acaba por extrair-se da coisa literária, para se apresentar como um modo de ser daquilo que existe, como um elemento fluido no qual convergem aquilo que é interior e aquilo que é exterior, e aquilo que existe se reflecte no avesso daquilo que falta. Uma dialética aberta, entre a palavra longínqua do passado (ocorrências biográficas) e a fenomenologia do momento presente. A sua é uma palavra imediata, resgatada do registo da «língua da fala»², e ao mesmo tempo sublimada através de uma antiga clareza elegíaca e de uma agraciada leveza rítmico-sintática, que oferece ao leitor versos de compostura clássica.

Uma das dinâmicas mais profundas do seu labor de poeta reside no facto de ele considerar a poesia como em movimento na própria lingua-

¹ Entrevista a Eugenio Montale, realizada em 27/06/1975 no *Giornale Nuovo*.

² Eugénio de Andrade, «Língua dos Versos», *Rente ao Dizer*, in *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, p. 457.

gem, aproveitando a liberdade metamórfica, sem ignorar a *callida junctura*, que representa a razão reposta de cada poesia, o trespasse analógico de um sentido ao outro em harmoniosa fusão dentro dum elemento a que se pode chamar música – “ó *Musicalissima*”³, dirá Eugénio de Andrade num verso para definir a sua poesia, e ainda:

É outra vez a música,
é outra vez
a música que me chama,
outra vez esse esplendor
quase animal
que me procura
e comigo se faz alma [...]⁴.

Ao mesmo tempo, Eugénio aproveita a liberdade sinestética da palavra sem renunciar aos esquemas oferecidos pela tradição portuguesa, atingindo o resultado de uma poesia ligada ao impulso inicial, concreto, o que permite uma interacção temática entre os acontecimentos do mundo real – da natureza e dos homens – e uma trama emotiva interior – desde a memória até à meditação racional, interacção provavelmente devida a mediação do “correlativo objectivo” de que fala T.S. Eliot.

«Não canto porque sonho»⁵, dirá o poeta. «Canto porque és real»⁶. Eugénio de Andrade utiliza a linguagem como instrumento de compreensão do real, consciente de que a realidade não é conhecível, mas conhecível é o reflexo que o homem possui dela. O poeta sabe ler, ou melhor dizendo, *intus-legere* (*De Veritate* de Tomás de Aquino) dentro das coisas, aquilo que merece ser levado à ordem da linguagem:

Eu falava de Morandi como
Exemplo de uma arte poética que, apesar da
Desmaterialização dos objectos e da aura de
Silêncio que os imobilizava na sua pureza,
Não se desvincula nunca da realidade mais
Comum e fremente [...]⁷.

³ idem, «Assim é a Poesia», *Vertentes do Olhar*, in *Poesia, cit.*, p. 397.

⁴ idem, «Sobre as Areias», *Rente ao Dizer*, in *Poesia, cit.*, p. 459

⁵ idem, «VI», *As Mãos e os Frutos*, in *Poesia cit.*, p. 21.

⁶ *loc. cit.*

⁷ idem, «Morandi: um exemplo», *Vertentes do Olhar*, in *Poesia, cit.*, p. 405.

Desde o júbilo à tragédia, passando pelo real medíocre, todas as tonalidades do sentir aliadas ao pensar são potentes manifestações de criatividade do poeta. Assim ele sente a necessidade de descobrir e descodificar o real como fonte primordial de desejo e princípio de conhecimento: «todos os meus versos são um apaixonado desejo de ver claro mesmo nos labirintos da noite»⁸. O carácter passional do poeta tende a dissecar a realidade na tentativa de compreender a imensidão do mundo através de um processo de contemplação e reflexão, aceitando o desafio poético de comunicar a essência do universal pela intimidade do verso. Este seu desejo comunica uma sensação de controlo e compreensão do universo, o qual na verdade o poeta não possui:

É que, desde muito cedo, escrever foi para mim a ambição de exprimir uma certa consciência do mundo, consciência infeliz, naturalmente, mas responsável, e o que fazia sempre me parecia muito aquém da minha ambição⁹.

Mas quando falamos de real em Eugénio de Andrade, devemos falar de emblematismo realístico, ou seja, os *realia* servem para se transformarem em objectos-símbolo. Como em Petrarca – mas não como em Dante – a realidade é transportada no «eu» e restitui-se absoluta dentro da consciência.

O poeta sente assim a necessidade de visualizar e conceptualizar a realidade, no intuito de transformar num mundo projectado o domínio da objectividade física. Inventa um universo específico através da linguagem, remotivando-o numa luz de beleza vital, no intuito de aprender uma verdade escondida¹⁰. O poeta institui assim um princípio não separativo – em harmonia com as tendências europeias de um regresso a uma ordem neo-clássica – entre o mundo da realidade exterior e o mundo espiritual, interior, como se parecesse reassumir o antigo papel de *revelador do sentido e da alma dos eventos*. Assim, Eugénio de Andrade surge-nos como *poeta latino*, fundador do próprio *herói epónimo*, de uma procura poética entendida como lugar de cada afecto fundacional da vida.

Em Eugénio de Andrade encontramos um processo poético aberto, uma elaboração textual em progresso, na qual a palavra se clarifica len-

⁸ idem, *Rosto Precário*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995, p. 44.

⁹ *ibidem*, p. 60.

¹⁰ Remotivar a linguagem para conhecer o real à luz da antiga crença mágica de um *Verbo* criador, insere Eugénio de Andrade na linha que Mallarmé nomina «Rien»; Hölderlin, «Milieu»; Rilke, «l'Ouvert»; Rimbaud, «l'Inconnu»; Char, «le Grand Réel».

tamente. Este, não por acaso, é o conselho que dá o poeta nas páginas iniciais da recolha *Os Amantes sem Dinheiro*:

Sê paciente; espera
Que a palavra amadureça
E se desprenda como um fruto
Ao passar o vento que a mereça¹¹.

Um conselho que representa inteira a arte poética do autor. O poema figura como «fruto sazonado em grande parte independentemente do querer e da arte premeditada do poeta». Vitorino Nemésio associa a paciência a «um acto de aceitação. O poeta é um receptáculo. A sua actividade é um dispor-se à visitaçã do mistério»¹², mas é mais do que isso. A paciência é a atitude de um homem «que não se contenta facilmente»¹³, de um homem exigente, metuculoso no seu rigor constante. E à pergunta: «Ainda hoje escrever um poema é para si uma actividade difícil e paciente...»¹⁴, Eugénio de Andrade responde: «Sobretudo paciente. Você podia dizer: ‘Eugenio il paziente’ relativamente à poesia [...]. É realmente um trabalho de amor e de paciência»¹⁵.

Eugénio de Andrade convida-nos a *entrar* no poema e a desvendar os significados intrínsecos e referenciais do seu acto poético. Encontramo-nos na presença de um poeta que conhece extraordinariamente bem aquilo a que podemos chamar a orquestração das unidades sonoras mínimas, vogais e consoantes, que o autor sabe descompor e recompor com grande mestria: «o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba»¹⁶:

Uma pedra,
outra pedra – assim começa
a casa, o pátio onde o lume
dos gerânios morde a cal,
[...]¹⁷.

¹¹ Eugénio de Andrade, «Conselho», *Os Amantes sem Dinheiro*, in *Poesia, cit.*, p. 41.

¹² Vitorino Nemésio, *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, 2005, p. 315.

¹³ Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», in *Textos Pretextos*, n.º 5, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa e Fundação Eugénio de Andrade (co-edição), 2004, p. 145.

¹⁴ *loc. cit.*

¹⁵ *loc. cit.*

¹⁶ Eugénio de Andrade, *Rosto Precário, cit.*, p. 37.

¹⁷ *idem*, «Sílabas da Casa», *Ofício de Paciência*, in *Poesia, cit.*, p. 495.

a fim de criar uma série de ligações musicais, porquanto «o ataque do poema é de ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para um acorde perfeito»¹⁸. Se o poema pode ser definido, como Charles L. Stevenson nos faz notar, uma *sequência de palavras*¹⁹, Eugénio de Andrade procura criar nessa sequência um tempo musical feito de palavras.

Cativado pela excelência do ritmo, o poeta²⁰ dá particular atenção aos códigos fónico-rítmicos e métricos, manifestando predileção pela heterometria e a variação acentual. Também grande atenção presta à musicalidade²¹ do verso dotado de uma «legibilidade clássica». Nos seus poemas destaca-se, desde logo, a prevalência do gosto epigramático: brevidade dos textos, natureza compacta da palavra. Notam-se também a simplicidade e fluência, características por ele alcançadas na métrica e na estrutura. Utiliza os metros curtos. Raros serão os poemas em que dominam versos mais longos do que o decassílabo. Está presente nos seus dísticos a sabedoria gnómica do «haikai»²².

No seu gosto e no seu cuidado pelo «tratamento rítmico ou fonológico do verso»²³, na sua atenção para a «cor das vogais»²⁴, na «energia das sílabas»²⁵, na «expressão elíptica ou condensada das

¹⁸ idem, *Rosto Precário*, cit., p. 62.

¹⁹ Charles L. Stevenson, «Qu'est ce qu'poème?» in Gérard Genette (coord.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Édition, du Seuil, 1992, p. 159.

²⁰ Definido pela filosofia jónica «maneira particular de fluir», ritmo, do grego *ρυθμος*, é associado segundo Demócrito ao resultado dos movimentos fluídos dos átomos que percorrem o universo. Afirma Maria João Borges: «A divina matéria que a poesia de Eugénio de Andrade celebra corresponde a substância comum que descobrimos em nós e no mais diverso de nós e nos permite identificar-nos com o universo». A autora continua dizendo: «O ritmo [...] é temática e substância do discurso» (*Em Torno do Conceito de Poesia Pura*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996, pp. 417, 421).

²¹ No que diz respeito à musicalidade dos seus versos, encontramos na poesia de Eugénio de Andrade ecos torquianos e rilkeanos.

²² O poeta afirma ter sido muito tocado «pelo espírito Zen. Muita gente tem falado na incidência da cultura grega na minha poesia, mas ninguém falou na influência da cultura oriental. Há uma brevidade, uma contenção, uma densidade no haiku que passou à minha poesia». Citação feita por Eugénio Lisboa em «Eugénio de Andrade – Claridade e Ambiguidade», *Cadernos de Serrubia*, cit., pp. 93, 94.

²³ Arnaldo Saraiva, «O génio de Andrade», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, cit., p. 56

²⁴ *loc. cit.*

²⁵ *loc. cit.*

emoções»²⁶ e no «fascínio do concreto»,²⁷ Eugénio revela afinidades com os poemas de Eugenio Montale, seu contemporâneo²⁸. Feitos de música, os poemas de Eugénio de Andrade são ligados à tradição, à consciência, à memória, a um presente e a um passado:

É a música, este romper do escuro.
Vem de longe, certamente doutros dias,
Doutros lugares
[...]
Qualquer coisa em que ninguém
Sequer reparou, que deixou de ser
para se tornar melodia
[...]²⁹.

O poema, esta «espécie de música», representa a *mise en presence*³⁰ de um universo medido e harmónico, lugar de acolhimento das emoções e das vibrações da alma de Eugénio de Andrade.

Os seus poemas não acontecem por acaso, são lugares de trabalho. Em *Arte dos versos*, dirá:

Toda a ciência está aqui,
na maneira como esta mulher
dos arredores de Cantão,
ou dos campos de Alpedrinha,
regra quatro ou cinco leiras
de couves: mão certa
com a água,
intimidade com a terra.
Empenho do coração.
Assim se faz o poema³¹.

Terra como campo de trabalho concreto, no qual o “fazer” do poeta é criação. Eugénio de Andrade não se pode dizer um poeta inspirado, na medida em que se distancia da ideia aristotélica de criação artística. Esta, segundo Aristóteles, contém um elemento irracional e estático que o

²⁶ *loc. cit.*

²⁷ *loc. cit.*

²⁸ Prémio Nobel em 1975.

²⁹ Eugénio de Andrade, «Um simples pensamento», *Os Sulcos da Sede*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2002, p. 45.

³⁰ Jean-Michel Maulpois, *Poétique du texte Offert*, Paris, E.N.S edition, 1996, p. 21.

³¹ Eugénio de Andrade, «A Arte dos Versos», *Rente ao Dizer*, in *Poesia, cit.*, p. 458.

poeta recebera em dom, como também se afirma, a dado passo, na *Retórica*, onde o discurso poético é definido como *entheon*, ou seja, inspirado e, à letra, habitado por um deus³²; e também se distancia da ideia de Demócrito, segundo o qual o *ingenium* poético é superior à *ars*. Eugénio aproxima-se vagamente a Horácio, onde encontramos referências a uma teoria do entusiasmo numa das suas *Odes* (III, 25); também se pense naquele passo controverso da *Poética*, onde Aristóteles afirma que a arte poética pertence a quem é dotado – *euphuês*.

O universo poético de Eugénio de Andrade, no mais alto grau, representa um constante exercício de purificação de um acto originário, isto é, o impulso imaginativo: *A palavra nasceu*³³. O rigor, que caracteriza a sua inteira produção poética, de forma ainda mais obstinada nos seus últimos decénios, bem como o equilíbrio estético, traduzem o esforço que o poeta faz, no intuito de depurar a sua poesia de forma a torná-la de uma extrema simplicidade, que não significa, porém, um extremo simplismo: trata-se de algo sofisticado e sublime. Ele possui uma apuradíssima consciência poética. O seu trabalho é «uma arte de decantação até à fadiga. Para mim, um poema só está completo quando não o suporte»³⁴. Aquilo que acabamos de dizer apresenta-se de forma muito evidente, não só nas várias edições publicadas, mas sobretudo nos seus escritos autógrafos, material cartáceo³⁵ ao qual o poeta não atribuía grande importância, porque testemunhos de fases de trabalho provisórias, que, muitas vezes atirados para o cesto dos papéis, foram sucessivamente resgatados da destruição por amigos. Pelo contrário, os estádios textuais mais completos ou as versões consideradas provisoriamente definitivas, oferecia-as o poeta em leitura a conhecidos ou familiares – e, a partir dos anos 90, encontramos-os no espólio da Fundação a ele dedicada.

Se estamos em condições de assinalar algumas características peculiares ligadas à sua sensibilidade estética, isso foi-nos possível pelo facto de termos cruzado a porta da sua oficina poética, assim tendo acesso à observação do seu trabalho através dos manuscritos, os quais testemunham a sua necessidade de clareza, legibilidade e atenção pela beleza

³² Aristóteles, *Retórica*, III, 7, 1408 b 18.

³³ Eugénio de Andrade, «Metamorfoses da palavra», *Até Amanhã*, in *Poesia, cit.*, p. 76.

³⁴ *Ibid.*, citado por Margarida Gil dos Reis, em «O lugar do sol: notas à poesia de Eugénio de Andrade», in *Textos Pretextos*, n.º 5, *cit.*, p. 65.

³⁵ A maior parte manuscrito ou datiloscrito. Só nos últimos anos que precedem a morte, temos variantes ditadas pelo poeta e registadas directamente ao computador.

formal, preocupações que começam no próprio acto da escrita. Nos autógrafos, a ocupação da página é ditada por necessidades estéticas. Na redacção linear, em que se conforma às linhas horizontais da página como se se tratasse de um texto impresso, vislumbra-se o vigor gráfico materializado na caligrafia – regular, medida por um ritmo interno que aspira à perfeição formal – bem como nos sinais de correcção, que desafiam a escrita poética, suportando-a e completando-a. Seguindo um princípio de ordem, os versos aparecem muito trabalhados com o fim de capturarem a própria emoção estética que envolve a palavra.

É bem evidente, nos manuscritos de Eugénio de Andrade, que escrever em perspectiva poética significa procurar uma comunhão e um diálogo com o leitor:

Para ti criei palavras sem sentido,
Inventei brumas, lagos densos,
E deixei no ar braços suspensos
Ao encontro da luz que anda contigo.

Tu és a esperança onde deponho
Meus versos que não podem ser mais nada.
Esperança minha, onde meus olhos bebem,
Fundo, como quem bebe madrugada³⁶.

Trata-se de uma palavra que se transforma em cor, movimento, som, olfacto, emoção, como «mapa e inventário» de um percurso de vida. Uma palavra que dilata os lugares da memória: histórias de relações pessoais, retratos de amigos, memórias de figuras familiares, num diálogo contínuo de afectos, amizades, amores, amarguras, abandonos, saindo do “eu” rumo a uma relação com os outros, entendido como lugar de cada afecto fundamental da vida. Mas também como espaço maior de um diálogo pleno com “o outro” – uma forma de o alcançar, tocar, deter. E comover. Uma espécie de geografia da existência em verso.

Nunca a sua poesia representa um ponto de chegada³⁷, mas sim uma proposta modificável no tempo, e efectivamente corrigida no decurso dos anos:

«Pego no papel e começo a escrever, abandonando-me perfeitamente ao ritmo das palavras, às próprias palavras. E quando paro volto a reler tudo o

³⁶ Eugénio de Andrade, «XXIX», *As Mãos e os Frutos*, in *Poesia, cit.*, pp. 30, 31.

³⁷ Exemplar o caso do «Poema à mãe», no qual o poeta altera uma palavra depois de trinta anos da sua primeira publicação.

que escrevi, e nessa altura há um verso que salta. Pego noutra folha de papel e começo, abro com esse verso que apareceu. Então aí as palavras começam a chamar-se umas às outras, o poema começa realmente a organizar-se e é uma luta, quase corpo a corpo, que dura às vezes horas, a tarde inteira. E se tiver sorte chego ao fim da tarde com um poema, ou assim me parece. Levo isso à noite para a cabeceira e na manhã seguinte, em regra, também de uma maneira geral, inutilizo tudo o que escrevi. Mas qualquer coisa fica na memória porque depois recomeço a escrever, com algumas alterações já e vou assim perseguindo o poema, às vezes durante uma semana. E persigo até o poema de edição para edição»³⁸.

O trabalho poético visa a capturar uma emoção estética que envolve a palavra sonhada, rigorosamente justa, própria, adequada, e ao mesmo tempo inesperada e sugestiva.

«É quase toda a minha vida que lhe entrego», escreveu Eugénio de Andrade a Arnaldo Saraiva. É só através do homem que deveríamos chegar a falar da poesia – «vida e poesia são como arco e flecha, sem uma a outra não teria sentido»³⁹ – porque a poesia vive da condição humana. «Canto porque sou homem. Se não cantasse seria somente um bicho»⁴⁰. O poeta, fiel «ao homem e à sua lúcida esperança de sê-lo inteiramente»⁴¹, sente a necessidade nos seus versos de representar o *Obscuro Domínio* – aquela realidade cavernosa, como diria Platão, o ser homem do homem: a *praxis* do homem – porém, perfeitamente luminosa na ordem da experiência poética. «Toda a poesia é luminosa»⁴². Consequentemente, a função do poeta é a procura incessante do homem que o habita, «a minha poesia foi sempre uma procura de desnudamento»⁴³ e uma meditação sobre o homem, mesmo se a escolha juvenil de um pseudónimo parece sublinhar uma necessidade de ocultação, de esconder a própria individualidade: «sentia-me nu nos versos que escrevia, daí a necessidade de me esconder»⁴⁴.

Eugénio de Andrade vive poeticamente segundo um princípio construtivo e organizativo dinâmico em desenvolvimento (o seu acto poético)

³⁸ Eugénio de Andrade, «Manuscritos e Dactiloscritos, poemas e cartas», Ricardo Paulouro (org.), in *Textos Pretextos*, nº 5, cit., p. 118.

³⁹ Eugénio de Andrade, *À sombra da Memória*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993, p. 116.

⁴⁰ idem, «VI», *As Mãos e os Frutos*, in *Poesia*, cit., p. 21.

⁴¹ idem, *Rosto Precário*, cit., p. 17.

⁴² idem, «Ver Claro», *Os Sulcos da Sede*, cit., p. 17.

⁴³ idem, *Rosto Precário*, cit., p. 57.

⁴⁴ *loc. cit.*

e extingue-se, «deixe-se para que o poema seja»⁴⁵ em função da própria criação: «eu vivi toda a minha vida [...] para chegar a um verso».⁴⁶ Sim, porque para o poeta «esta vida, [...] talvez só seja possível enquanto experiência poética»⁴⁷. A sua acção poética inventa e renova o percurso humano rumo à palavra, que representa simplesmente o *ser aqui* do poeta, o seu espaço no tempo:

«Porque o poeta vai nascendo com o poema para a mais efémera das existências; são as palavras, a luz e o calor que de umas às outras se comunicam, que o vão por sua vez criando a ele, acabando por lhe impor a mais dura das leis – a de que se extinga para dar lugar à fulguração do poema, a de que deixe-se ser para que o poema seja, e dure, e o seu fogo se comunique ao coração dos homens.»⁴⁸.

A poesia, mesmo sendo uma arte impessoal, tem o valor do poeta; a poesia é o poeta: enquanto encontra, em si própria, a sua subsistência. A poesia em Eugénio de Andrade é fruto de uma palavra *preocupada*⁴⁹: «na minha poesia há uma procura de plenitude. O homem nos meus poemas, busca um rosto, o seu próprio rosto. É uma procura incessante»⁵⁰. A poesia é conhecimento específico do que no homem se contém e que se apresenta a nós como um modo singular de viver a essência da condição humana numa dimensão temporal. A poesia é discurso. É correr em torno das coisas, como preparar um espaço onde estas podem vir à luz: «só um lugar/onde o lume foi aceso»⁵¹, enquanto:

Toda a poesia é luminosa, até
A mais obscura.
[...]
Se regressar
Outra vez e outra vez
E outra vez
A essas sílabas acesas

⁴⁵ idem, *Rosto Precário*, cit., p. 20.

⁴⁶ Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», *Textos Pretextos* 5, cit., p. 144.

⁴⁷ Gustavo Rubim, «O animal poético», *Relâmpago*, n. 15, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 57.

⁴⁸ Eugénio de Andrade, *Rosto Precário*, cit., p. 20.

⁴⁹ *ibidem* p. 50.

⁵⁰ *ibidem*, p. 97.

⁵¹ idem, «O Lugar da Casa», *O Sal da Língua*, in *Poesia*, cit., p. 514.

Ficará cego de tanta claridade.
Abençoado seja se lá chegar⁵².

A poesia é o modo através do qual o homem se apropria da experiência da forma; e a forma é à medida da linguagem, fruto de um equilíbrio material entre palavras e coisas. *Poiesis*, por excelência, é o acto de fazer ou gerar – e, em Eugénio de Andrade, a poesia identifica-se como uma *cópula*: uma fusão de animalidade e *logos* («esperma das palavras»⁵³) que reenvia a uma união que dá lugar à vida e, como a formação do feto, a poesia toma forma entre duas realidades de natureza diferentes: a carne e a palavra. A palavra poética torna-se em Eugénio de Andrade função das pulsões, epifenómeno destas:

Recomeço.
Não tenho outro ofício.

[...]

Com a noite de perfil
A medir-me cada passo,

Recomeço,
Pedra sobre pedra,
A juntar palavras;

Quero eu dizer:
Ranho baba merda⁵⁴.

Este poema, como sublinha Fernando Martinho⁵⁵, remete para aquele *Obscuro Domínio*, zona de violenta inquietação contrária à comum soltaridade do universo poético de Eugénio, como se a sua escrita poética encontrasse em si mesma uma contradição, uma contra-escrita:

⁵² idem, «Ver Claro», *Os Sulcos da Sede*, cit., p. 17.

⁵³ idem, «Limiar dos Pássaros», *Limiar dos Pássaros*, in *Poesia*, cit., p. 262.

⁵⁴ idem, «O Ofício», *Obscuro Domínio*, in PEA, cit., p. 137.

⁵⁵ Fernando J. B. Martinho, «Um outro Eugénio de Andrade», in *Textos Pretextos*, n. 5, Lisboa, cit., p. 91.

coisas assim, resíduos restos
 partículas de músicas do silêncio destroços
 fragmentos de paixão excrementos [...] ⁵⁶.

Porém, não se trata de uma contradição, ou de uma contra-escrita; trata-se, sim, da consciência que as palavras são, pela sua própria natureza, incertas e obscuras. Como se Eugénio de Andrade quisesse recordar-nos «a podridão, o estrume, de que se nutre a delicada planta poética [...] eugenia-na» ⁵⁷, como se quisesse violentar «o seu universo poético» ⁵⁸ utilizando palavras «mais refractárias à transubstanciação lírica da sua poesia» ⁵⁹. Entendemos que, mais do que violentar o seu universo poético, Eugénio de Andrade deseja libertar a palavra da sua natureza instintiva, através da habilidade com que se serve da linguagem. As palavras nesta colectânea são «sumo da língua» ⁶⁰, restos, aquilo que fica (ou que pode ser expresso) da realidade interior que o poeta organiza em versos. O fazer da palavra (*poietikē*) guia a produção de alguma coisa de exterior, que Eugénio de Andrade é capaz de colher de fora, como *mimesis* – quando, pelo contrário, se encontra incomparavelmente recolhido no interior de si. A experiência da poesia é o dobrar da palavra em direcção ao objecto (o corpo):

Que rompam as águas:
 É de um corpo que falo.

Nunca tive outra pátria,
 Nem outro espelho;
 Nunca tive outra casa.

É de um rio que falo;
 Desta margem onde soam ainda,
 Leves,
 Um sandália de oiro e de ternura.

Aqui moram as palavras;
 As mais antigas,
 As mais recentes: (...) ⁶¹.

⁵⁶ idem, «Limiar dos Pássaros», *Limiar dos Pássaros*, in *Poesia, cit.*, p. 265.

⁵⁷ António Ramos Rosa, «Obscuro Domínio», in *A poesia Moderna e a Interrogação do Real – II*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 154.

⁵⁸ *ibidem*, p. 155.

⁵⁹ *ibidem*, p. 154.

⁶⁰ idem, «Adágio Quasi Andante», *Obscuro Domínio*, in *Poesia, cit.*, p. 167.

⁶¹ idem, «Espelho», *Mar de Setembro*, in *Poesia, cit.*, p. 108.

Na poesia andraniana entra de facto o corpo, a experiência que o poeta faz do seu corpo enquanto:

A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado, humilhado, desprezado ou corrompido, pelo menos de Platão para cá. Digo *corpo* onde outros dizem *espírito*, porque todo o pensamento descarnado me faz horror. Ser expulso de um calor que é do sangue, eis a miséria. Só através do corpo nos poderemos erguer à divindade de que formos capazes, até deixarmos de ser, na frágil e precária luz da terra, os mais estrangeiros dos seus habitantes»⁶².

Mas não é só o corpo que entra na malha poética, com vontade de dizer-se, de contar-se, de escrever-se – mas também a escrita entra naquele *Obsuro Domínio* que o corpo representa. Escrever não é um *processo límpido* e «a ambiguidade é intrínseca à própria poesia, sobretudo quando ela é tão metafórica como a minha»⁶³, afirma Eugénio de Andrade. De facto, a palavra poética é «um empenho de *todo o ser*»,⁶⁴ no qual o corpo se orienta face à palavra e a palavra face ao corpo – e ambos entram na produção poética:

[...]
 uma palavra
 onde descubra a boca
 acesa,
 o corpo,
 onde colher
 [...]
 uma palavra ainda
 [...]
 pressinto lábios
 na música
 de uma sílaba
 escura,
 um beijo,
 ornamento de todos
 todos os meus órgãos⁶⁵.

⁶² idem, *Rosto Precário*, cit., p. 48.

⁶³ idem, *Rosto Precário*, cit., p. 104.

⁶⁴ *ibidem*, p. 96.

⁶⁵ idem, «Adágio Quasi Andante», *Obscuro Domínio*, in *Poesia*, cit., pp. 166-169.

A poesia é ligada a uma dimensão de plenitude. É uma tensão, um dizer as coisas nessa mesma plenitude, não absolutas, mas próprias da condição do ser humano: nascimento, vida e morte. E, através dela, é fazer a experiência pura do ser homem na margem daquilo que é finito e corpóreo, ligado à dimensão do corpo. Por isso, na poesia eugeniana, o corpo corresponde à própria essência poética. A palavra – «sempre sensualmente muito apegada à matéria»⁶⁶ – e o corpo produzem juntos uma linguagem *Rente ao Dizer*⁶⁷, rente à fala⁶⁸, que Eugénio de Andrade define:

Língua;
língua da fala;
língua recebida lábio
a lábio; beijo
ou sílaba;
clara, leve, limpa;
língua
da água, da terra, da cal;
materna casa da alegria
e da mágoa;
dança do sol e do sal;
língua em que escrevo;
ou antes: falo⁶⁹.

O ponto de partida da experiência poética é normalmente destituído de palavras, e jorra sazonalmente, satisfazendo estações e ritmos próprios: «escrevo realmente um pouco por crises, digamos assim. De vez em quando sinto necessidade do papel, como quando era jovem sentia necessidade de um corpo; então começo a escrever»⁷⁰. O impulso, que dá origem ao processo criativo, é um mistério doce – assim como o mistério de ser e de viver – no qual o poeta se insere e sente o ímpeto de desvendar abrindo na sua poesia ilhas de meditação meta-literárias:

Era um lugar onde só
A poesia

⁶⁶ idem, *Rosto Precário*, cit., p. 47.

⁶⁷ idem, *Rente ao Dizer*, in *Poesia*, cit., p. 456.

⁶⁸ idem, «Rente à fala», *Limiar dos Pássaros*, in *Poesia*, cit., p. 273.

⁶⁹ loc. cit.

⁷⁰ Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», *Revista Textos Pretextos*, *Eugénio de Andrade*, cit., p. 144.

Me podia ter levado –
Lugar de morte, a luz
[...] ⁷¹.

Este lugar de «ausência e negação»⁷² onde a poesia mora⁷³ parece ser a terra emergente de um fundo biográfico, na qual a escrita reproduz num código suprapessoal, o prazer corporal e mental que se transforma em *verbo* lírico. Ou seja, modalidade expressiva.

Na poesia de Eugénio de Andrade convivem um estetismo e um *superhumanismo*, que representa em substância um aspecto concomitante e complementar da *inspiração sensual* do poeta: uma espécie de narcisismo psicológico complacente com as próprias emoções, que se reduz na palavra que se lança no mundo, escolhida pelo seu valor evocativo e musical, entendida como aceitação da vitalidade pura e instintiva da realidade enquanto norma suprema⁷⁴.

E, enfim, a poesia de Eugénio de Andrade não obedece a rituais. Não é um ofício poético pragmático. Trata-se de uma poesia «pouco ou nada datada, que não fez concessões a preconceitos ou maneirismos de correntes estéticas contemporâneas [...] se trata de uma poesia surpreendente e paradoxal pelas suas opções ou pelas suas rejeições»⁷⁵:

A poesia não vai à missa,
Não obedece ao sino da paróquia,
Prefere atihar os seus cães
Às pernas de deus e dos seus cobradores
De impostos.
Língua de fogo do não,
Caminho estreito
E surdo da abdicação, a poesia
É uma espécie de animal
No escuro recusando a mão
Que o chama.
Animal solitário, às vezes

⁷¹ idem, «Tebas», *Escrita da Terra*, in *Poesia, cit.*, p. 221.

⁷² Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 190.

⁷³ Em Eugénio de Andrade pode-se falar em «ciclos a propósito de poemas que reenviam para um mesmo universo de lugares», Cfr. Carlos Mendes de Sousa, «O Texto Nómada (sobre Escrita da Terra)», *Ensaio sobre Eugénio de Andrade, cit.*, pp. 62-66.

⁷⁴ Aspectos esses entre os mais significativos daquilo que é conhecido como *decadentismo dannunziano*.

⁷⁵ Arnaldo Saraiva, «O génio de Andrade», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade, cit.*, p. 56.

Irónico, às vezes amável,
 Quase sempre paciente e sem piedade
 A poesia adora
 Andar descalça nas areias do verão⁷⁶.

A poesia é entendida assim como espaço de liberdade e de autonomia absoluta: muitas vezes, é marginal. Palavra isolada, carregada, irredutível, que se não condena a obedecer à «mão que a chama». É senhora de si, do seu caminho, preferindo caminhar «descalça nas areias do verão» a optar por qualquer «abdicação». Consequentemente, será também *solitária*, porque existe no exercício desta liberdade, e na capacidade irónica de o praticar, um preço de solidão que inevitavelmente se paga perante o mundo.

Assim, a poesia surge acompanhada em toda a vida do autor de uma cega paixão:

Levanto a custo os olhos da página;
 Ardem;
 Ardem cegos de tanta neve.
 Faz dó esta paixão pelo silêncio,
 Pelo sussurro do silêncio
 Pelo ardor
 Do silêncio que só os dedos adivinham.
 Cegos, também⁷⁷.

Numa ocasião, Eugénio de Andrade disse

que tinha a sensação de ter sacrificado toda a minha vida por um verso. Eu vivi realmente (no fundo desde muito cedo) sempre para a poesia, e até preservando-a. [...] De maneira que eu vivi toda a minha vida e sacrifiquei muitíssimas coisas para isso, para chegar a um verso⁷⁸.

A palavra poética atesta a existência de Eugénio de Andrade como sendo existência ela própria. Na verdade, em cada verso de Eugénio transpira o valor e o preço que o autor pagou em nome da poesia. Da sua poesia. E talvez aqui se encontre a questão fundamental sobre este clássi-

⁷⁶ Eugénio de Andrade, «A Poesia Não Vai», *O Sal da Língua*, in *Poesia, cit.*, pp. 526, 527.

⁷⁷ idem, «A Paixão», *Rosa do Mundo*, in *Poesia, cit.*, p. 451.

⁷⁸ Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», *Textos Pretextos, cit.*, p. 146.

co na modernidade europeia: a literatura vale uma vida? E a vida vale a literatura? Serão perguntas de interminável resposta. Mas em Eugénio, ambas se reúnem, poesia e vida, numa celebração adâmica e vital, prolongando-se para lá do tempo. Se a poesia se afigura como um sonho feito na presença da razão, Eugénio de Andrade soube legar-nos esta capacidade única de sonharmos a nossa própria humanidade.

**MIA COUTO:
A AFIRMAÇÃO DA «MOÇAMBICANIDADE» EM
A VARANDA DO FRANGIPANI**

Rosa Adanjo Correia

Inicialmente, a Literatura Moçambicana em língua portuguesa formou-se, como as restantes literaturas africanas ex-coloniais, a partir de uma tradição literária europeia, traduzindo

«... paradoxos e complexidades geradas pela colonização como sejam, literatura escrita e difundida na língua do colonizador, dualismo cultural ou identidade problemática dos autores, oscilação entre a absorção e negação dos valores e códigos da estética ocidental, etc.» (Noa, 2008)

Como e quando surge a necessidade de produzir uma Literatura Moçambicana e de afirmar a «moçambicanidade»? Embora estejamos conscientes de que será só a partir de 1925 que iremos encontrar estudos com alguma sistematização, realizaremos uma rápida viagem pelas tentativas de uma produção literária, dita moçambicana, apontando os momentos significativos, o que nos conduz aos primórdios do século XIX, na Ilha de Moçambique (capital da colónia até 1898), quando, segundo Alexandre Lobato¹, ocorriam «as tentativas para uma vida do espírito», que se incrementou a partir dos meados desse século em torno do Capitão-General, reunindo-se uma elite em serões literários, a que não seria estranha a presença do poeta brasileiro António Gonzaga.

Criada a imprensa, em Maio de 1854, nasce o *Boletim do Governo da Província de Moçambique*. Em 1868, surge o periódico «O Progresso»; em 1881, sai o primeiro número da «Revista Africana» (Periódico, mensal de instrução e recreio), dirigida por Campos d'Oliveira e come-

¹ Citado por Manuel Ferreira *No Reino de Caliban III* (p. 11)

çam a emergir materiais de natureza literária, estando, assim, o jornalismo intimamente associado à génese de uma literatura onde podemos detectar indícios de nacionalismo e nativismo, logo, de uma «busca» de moçambicanidade.

Embora fossem reproduzidos padrões literários relacionados com a mundivivência metropolitana portuguesa, começa a ser notória «alguma preocupação temática com Moçambique» (Noa, 2008), como é o caso, por exemplo, do poeta Campos d'Oliveira, no poema «O pescador de Moçambique»: «Eu nasci em Moçambique, / de pais humildes provim, / a cor negra que eles tinham / é a cor que tenho em mim...»

Nos finais do século XIX, Portugal adoptou nas colónias, uma política composta por códigos e regulamentos de divisão da população africana. Esta copiosa legislação tinha como objectivo proteger a escassa minoria branca perante a esmagadora maioria da população africana e criar uma multidão de trabalhadores braçais. O Decreto, de 27 de Setembro de 1894, a que se seguiriam muitos outros, criando e desenvolvendo o conceito de «indígena», rezava assim no seu artigo 1.º

«... são considerados indígenas os nascidos no Ultramar, de pai e mãe indígenas e que não se distinguem pela sua ilustração e costumes do comum de sua raça»

Portanto, todos aqueles que pudessem provar a sua ascendência não negra, ou seja, aqueles poucos mestiços que tinham a paternidade reconhecida pelos pais europeus, estando implícito que teriam recebido educação europeia, estavam fora desta classificação. Cria-se, assim, um pequeno estrato intermédio de “filhos da terra assimilados” educado dentro das concepções da cultura ocidental em oposição aos “indígenas”. Este processo de assimilação, pretendeu uma distanciação da “africanidade”, criando uma situação de renúncia às línguas nacionais e aos valores da cultura original, conseqüentemente, de alienação, que o assimilado foi detectando ao comprovar que esse estatuto não lhe dava acesso pleno à “portugalidade”.

No início do século XX, em Lourenço Marques, entretanto capital da província, desenvolve-se uma autoconsciência de grupo, aglomerando os descendentes de velhas famílias locais, funcionários europeus bem como filhos e netos de caçadores e comerciantes, funcionários e mestiços, que conviviam livres de preconceitos de raça e de classe, unidos em torno da oposição à legislação colonial e em contradição com os objectivos da metrópole, começam a fazer-se ouvir como força social, através da sua própria imprensa, surgida na sequência da criação, em 1908, do «Grémio

Africano de Lourenço Marques» (GALM), segundo Aurélio Rocha, composto por grupos de origem social, cultural e racial diversa:

«No GALM juntaram-se indivíduos mestiços (afro-europeus, afro-goeses, cabo-verdianos), negros e brancos, rongas, bitongas, chopis e macuas de formação católica, presbiteriana e wesleyana, falantes de ronga, changane, português e inglês, funcionários públicos, trabalhadores oficinais, agricultores, etc.»²

O porta-voz do Grémio foi o periódico «O Africano» (1908-1920), que denunciava sistematicamente a legislação colonial e o *modus operandi* do Governo da Província, tendo sofrido sucessivas suspensões: Outubro e Novembro de 1909, entre Agosto de 1910 e Junho de 1911, não desarmando na denúncia dos abusos governativos.

Outros jornais vão surgindo tais como «O Brado Africano – Semanário – Em Prol do Progresso, Instrução e Defesa dos Naturais do Ultramar» (Dezembro de 1918), fundado por um grupo de notáveis em torno dos irmãos Albasini e, em 1941, «Itinerário». Nestes periódicos foram publicados crónicas, poemas, contos que, embora muito ligados formalmente ao romantismo, veiculavam já marcas nativistas, associadas a matérias de cunho social ou cultural. Os autores (jornalistas, quase todos) pertenciam a esse estrato da população negra assimilada que dominava o português e o usava para exprimir a sua insatisfação, para reivindicar direitos e denunciar situações, demarcando-se politicamente do poder colonial, assumindo a defesa das camadas económica e socialmente desfavorecidas, isto é, da população negra de Moçambique.

Esta tomada de consciência viria a incutir nos intelectuais assimilados a necessidade de uma emancipação literária dos modelos herdados e a procura de caminhos para afirmar a diferença. A superação desta pretensa “menoridade” estimulou a assunção e a exaltação da diferença, gerando a força que os levou a uma actuação demolidora a fim de criar uma nova estética que subvertesse, deformasse e dessacralizasse a cultura do colonizador. Os modelos do imaginário das tradições orais africanas são reabsorvidos e incorporados, em clara atitude de oposição à política de assimilação, originando o processo regenerador e de identificação com o substrato cultural da africanidade / moçambicanidade.

Nos finais do primeiro quartel do século XX, com esta orientação formal e ideológica destacam-se alguns autores e obras: João Albasini – *O Livro da Dor* (Edição póstuma, 1925), a primeira obra de ficção mo-

² *Apud* Leite, Ana Mafalda, 2008.

çambicana, Augusto Conrado – *A Perjura ou a Mulher de Duplo Amor* (1931), *Fibras d'um Coração* (1933), *Divagação* (1938); e ainda Ruy de Noronha.

Com Ruy de Noronha (1909-1943), um mestiço de pai goês e mãe negra, encontramos um ponto de ruptura com o passado, em 1936, com a publicação em «O Brado Africano» do poema «Lua Nova», descrevendo o ritual do grito «quenguelequêze!»³ (Anexo I) bem diverso na forma e no conteúdo dos seus anteriores sonetos, marcando justamente a libertação das temáticas e formas metropolitanas e afirmando, de modo notável, um percurso de corte.

Após a Guerra de 39/45, o pensamento ocidental, baseado na liberdade e na igualdade perante Deus e perante a lei, contagia as colónias africanas que irão contestar a exploração económica, o racismo, a falta de oportunidades e de liberdade a que a maioria das populações estava submetida. Em África, começa a surgir a determinação de que a sua verdadeira História, livre dos preconceitos e das pseudo-verdades colonialistas, deverá ser feita e escrita pelos próprios africanos.

Emergem, então, as marcas da afirmação dos valores da África Negra corporizadas no orgulho da raça e nos seus valores ancestrais, marcas essas que, por vezes, raiaram o protesto contra a cultura imposta. No dinamismo desta era também Moçambique começa a despertar para a “negritude”, a valorização do seu mundo, a revelação de valores milenários da sua cultura, contestando o domínio colonial. A estas ideias não são estranhos os estudantes ultramarinos das colónias portuguesas que viviam em Lisboa e Coimbra na «Casa dos Estudantes do Império» e já editavam o boletim «Mensagem». Surgem, então, a ficção narrativa e a poesia de raiz marcadamente moçambicana, sendo paradigma dessa época o poema «MANIFESTO» (Anexo II) de José Craveirinha.

Assinalam a produtividade deste período: o início da tertúlia no Café SCALA, em Lourenço Marques; a publicação, em 1951, em Lisboa, de três Antologias intituladas *Poesia em Moçambique*, no Boletim da Casa dos Estudantes do Império; na imprensa moçambicana destacam-se a revista «Itinerário», os jornais «O Brado Africano», «A Voz de Moçambique», «A Tribuna» e «Msaho⁴ – Folha de poesia» de que saiu apenas

³ Entre algumas famílias dos barongas (tribo de Marracuene e sul da Manhica) durante o período que vai do nascimento de uma criança até à queda do cordão umbilical, o pai não pode entrar na palhota, sob pena da criança morrer, na primeira lua nova, uma vez caído o cordão, após uma cerimónia especial, aparece publicamente na aldeia. Quenguelequêze é o brado de apresentação.

⁴ Msaho significa canto, poesia, na língua dos chopos, etnia moçambicana do sul.

um número em 25 de Outubro de 1952, afirmando-se um marco importante da modernidade poética moçambicana, onde estavam representadas todas as tendências estéticas e ideológicas do momento.

Noémia de Sousa, José Craveirinha, Virgílio de Lemos e, mais tarde, Rui Knopfli e Orlando Mendes podem ser considerados padrões da uma literatura moçambicana aberta a outras culturas, a outras vidas, em suma, «viajantes de identidades» e «contrabandistas de almas»⁵

A partir de 1964, ano do início da Luta de Libertação Nacional, vamos encontrar várias tendências no campo da literatura: uma literatura de afirmação da ideologia colonial na sua expressão luso-tropicalista; uma literatura produzida nas zonas libertadas de forte componente ideológica, marcada pela acção da FRELIMO, de exaltação da guerra de libertação e de temática fundamentalmente nacionalista; e uma outra, a da literatura produzida nas cidades (principalmente Lourenço Marques e Beira) por intelectuais que seguem as linhas ideológicas de algumas revistas e jornais: «A Tribuna», «A Voz de Moçambique», «Cadernos Caliban», «Paralelo 20» (Beira).

Luís Bernardo Honwana, herdeiro das gerações anteriores e reforçado pelas teorias literárias do neo-realismo, dá voz às inquietações dos jovens moçambicanos da geração da Luta de Libertação, com livro de contos *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, considerado uma referência na moderna ficção moçambicana, onde convergem diversas estruturas discursivas: o discurso do dominador e do dominado, o discurso da autoridade colonial e o do trabalhador rural e também o do jovem estudante. Para além de Honwana, João Dias (*Godido e Outros Contos*, em 1952), Orlando Mendes (*Portagem*, em 1966) e Carneiro Gonçalves (*Contos e Lendas*, em 1975) marcam a produção desta fase como «manifestações únicas de uma prosa de ficção moçambicana», segundo Nelson Saúte.

Com a independência, em 1975, um novo ciclo vai iniciar-se. As obras produzidas no imediato pós-independência cumulam uma forte influência ideológica da FRELIMO: a revolução, os heróis, a independência, a reconstrução, a transformação da sociedade, no entanto, pouco a pouco, esta temática vai dando lugar ao questionamento do indivíduo face ao mundo e à sociedade, torna-se clara a procura de uma identidade individual e nacional. É igualmente inegável o alargamento do espaço semântico, na imperiosa necessidade de diversificação de modo a englobar na sua expressão os matizes vários da experiência de vida de cada um.

⁵ Couto, Mia «Que África escreve o escritor africano», Intervenção na cerimónia de atribuição do Prémio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, Cape Town, Julho de 2002. Publicado no livro "Pensatempos" da Caminho.

Na década de 80, observa-se um novo ímpeto na área da literatura com a criação da colecção «Autores Moçambicanos», em 1981, e a fundação da «Associação dos Escritores Moçambicanos» (AEM), em 1982, que se encarrega de dirigir e executar edições de obras literárias e de incrementar outras actividades ligadas à literatura. A ficção narrativa regista, assim, uma verdadeira explosão de talentos, a maioria dos quais veio a confirmar-se mais tarde.

À sombra do projecto “Charrua”⁶, a literatura moçambicana em língua portuguesa foi conquistando nomes e enriquecendo com escritas emblemáticas, nas abundantes páginas literárias da imprensa nacional, demonstrando uma pluralidade de posturas estilísticas e linguagens. O arrojado e a experimentação estão na base de alguma da melhor literatura nascente, retomando a herança cultural africana, entrecruzando ancestralidade e modernidade, dando vida a princípios e crenças dos antepassados, reflectindo os conflitos entre a tradição ameaçada e a modernidade ocidentalizada.

Linguisticamente, a literatura assume-se na oralidade remota das línguas nacionais. O português, agora, já não pode ser o único modo de expressão, alguns autores sentem dificuldade em traduzir literariamente as temáticas e as realidades das tradições numa língua que não combina com a oralidade essencial dessas «estórias». A língua portuguesa adquire, então, uma fisionomia particular, fruto de um imaginário africano étnico e linguisticamente diversificado, interagindo, inevitavelmente, com traços culturais portugueses.

A afirmação da moçambicanidade em Mia Couto

Mia Couto estreou-se na literatura através da poesia: *Raiz de Orvalho* (1983-Moçambique; 1999-Portugal), «uma obra amadurecida, expurgada de vestígios medíocres»⁷ no seio de uma literatura moçambicana ainda muito marcada pela militância política ao serviço da causa revolucionária. Com este livro, o autor assume uma posição de recusa à militância literária que ainda se mantinha desde os tempos da luta anticolonial:

⁶ A Revista fundada em 1984, por Ungulani Ba KaKhosha, Eduardo White, Hélder Muteia, Marcelo Panguana, Juvenal Bucuane, entre outros, permitiu o desenvolvimento de novas práticas de escrita, não só no campo da narrativa, como também da poesia.

⁷ Orlando Mendes, «Desnudar a Intimidade – Notas sobre Raiz de Orvalho», prefácio da obra.

«Pode-se falar da revolução sem falar de política no sentido explícito do termo [...] era preciso afirmar o EU, não contra o NÓS, mas a favor dum colectivo mais verdadeiro»⁸

Pela mão do autor entramos na atmosfera mágica, lendária, no quotidiano, nos lugares e nas paisagens. A criação de uma linguagem dúctil, espelhando vivências e adequando a cada personagem um discurso próprio, impregnada de poesia, arrasta o leitor para uma releitura de cada conto, não uma, mas várias vezes, para saborear toda essa imagética:

«... eu não temia que a vida daquele velho tropeçasse em doença ou se enroscasse na idade».⁹

«A velha dobrou as pernas como se dobrasse os séculos»¹⁰;

«Caminhava a sossegar o sono quando vi o gato. Andava com pés sábios, sem nunca ofender o chão. De passo fofo, o gato pisava a meia-noite.»¹¹

Do contacto com os camponeses e pescadores, do retorno às histórias da infância foram surgindo os contos. Mia Couto desenha as suas personagens pela escuta de pessoas e incidentes perto de si, como testemunha activa e consciente e «remete-nos para enredos e tramas cuja lógica se mede não poucas vezes pelo absurdo, por um irrealismo, conflituantes situações; pelo drama, pelo pesadelo, a angústia e a tragédia»¹², envereda, então pela prosa, com a publicação do livro de contos *Vozes Anoitecidas*, em 1986:

«Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessa dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.»¹³

Em 1989, publica *Cada Homem é uma Raça*, aprofundando a tentativa de recriação linguística que havia iniciado com a obra anterior sentindo-se mais seguro por ter constatado que «aquilo não era uma fórmula

⁸ In LABAN, 1998.

⁹ *Cronicando* – «A sombra sentada»

¹⁰ *Cronicando* – «Carta»

¹¹ *Cronicando* – «O gato nacional»

¹² CRAVEIRINHA, José, 1987 «Prefácio à edição portuguesa» in *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho

¹³ Mia Couto, contracapa de *Vozes Anoitecidas*

que não era apenas uma coisa íntima, mas que tinha também comunicação»¹⁴.

Cronicando reúne uma selecção de crónicas de uma rubrica semanal no «Notícias», jornal moçambicano. Em Moçambique o livro é publicado em 1988 e, reorganizado, é dado à estampa em 1991, numa edição da Editorial Caminho, em Lisboa.

Publicado, em 1992, *Terra Sonâmbula*, o primeiro romance de Mia Couto, considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX, na Feira Internacional do Livro do Zimbabué. Dez anos depois, numa entrevista ao «Mil Folhas», suplemento o jornal lisboeta «Público», Mia Couto explica que escreveu

«*Terra Sonâmbula* como um processo de catarse, de afastamento dos fantasmas, de errância, pensando que a guerra seria para sempre, [também como se pode] criar um universo em que os meninos possam encantar os mais velhos».

Depois do pesadelo e da angústia da guerra civil, regressa, em 1994, aos contos/estórias, com *Estórias Abensonhadas*, estórias de esperança:

«Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada»¹⁵

De novo o romance, desta vez, *A Varanda do Frangipani*, em 1996, que uma leitura superficial da obra poderia induzir à falsa questão de tratar-se de um romance policial. Muito pelo contrário, trata-se da denúncia «de um crime contra a própria identidade e esperança de fazer renascer o país»¹⁶.

Em 1997, 2001 e 2003, é o retorno aos contos, respectivamente, *Contos do Nascer da Terra*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *O Fio de Missangas*, de novo, e sempre, o povo moçambicano, a intensidade das personagens, a multiplicidade de registos em que as várias tramas ocorrem, o universo do fantástico e do sobrenatural coexistindo em perfeita sintonia com o dia-a-dia da tradição, da cultura e da vivência. A capacidade de efabulação, a oralidade que emana da palavra escrita transformando-a em puro som. A mensagem íntima do autor é-nos

¹⁴ *Idem* Laban

¹⁵ Prefácio do autor em *Estórias Abensonhadas*

¹⁶ Mia Couto in «Um dilaceramento profundo».

revelada pelas epígrafes de *Contos do Nascer da Terra*¹⁷. e de *O Fio de Missangas*¹⁸.

Em 1999, a pedido da Editorial Caminho para assinalar 25.º Aniversário do «25 de Abril», em Portugal, 25 autores escreveram, cada um, «um texto de ficção que tivesse como tema de forma directa ou indirecta, o 25 de Abril de 1974», *Vinte e Zinco* foi o romance escrito por Mia Couto cuja trama se desenvolve numa pequena cidade do Moçambique colonial onde a violência sustenta um mundo dividido: o dos naturais, em baixo, e, sobre ele, o peso do opressor. De súbito, lá longe, na capital do Império, um golpe de estado seguido de uma revolução abate o pilar da sustentação dessa política. E na colónia? Quando começará a nova era? Nesse mesmo ano Mia Couto declarou ao «Jornal de Letras»:

«O 25 de Abril não é uma data nossa, de Moçambique. Só indirectamente. O nosso 25 é outro, o de Junho (de 27), a data da independência. (...) O nosso 25 ainda está por vir, [...]. O título tem a ver com isto e com o modo como o 25 de Abril foi vivido em Moçambique. Não como uma data de ruptura, como aqui, porque lá a ruptura só se dá um ano e pouco depois.»

Mar me quer, publicado em 2000, conta-nos a história de Zeca Pas-mado e Dona Luarmina, ele, reformado do mar, profissão que herdou do seu pai, e do seu avô, sempre presentes no enredo mágico; ela, sua vizinha, é uma "polposa e carnudona" mulata com um passado brumoso. Ambos, já na encosta da vida, sentem que estão a envelhecer mas o milagre acontece e descobrem amor:

«Podia ser verdade, assim tão fácil, fábula em fecho feliz? [...] Todas as vezes que a gorda mulata despetalou flores, nesse “mar me quer-bem me quer”, afinal, era já o meu amor que desfiava aquele gosto dela?»

Último Voo do Flamingo, publicado em 2000 e premiado pela Fundação Gulbenkian, encerra uma narrativa acontecida no período de transição da guerra para a paz. Um consultor das Nações Unidas descobre a verdade sobre explosões misteriosas que matam os soldados da missão

¹⁷ «Não é da luz do sol que carecemos. Milenarmente a grande estrela iluminou a terra e, afinal, nós pouco aprendemos a ver. O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela intimidade da nossa morada terrestre. Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.»

¹⁸ «A missanga, todos a vêem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo»

das Nações Unidas. Através dessa descoberta da verdade, ele confunde-se e vai descobrindo que existem várias e múltiplas verdades. E, nesse cenário estará essa outra racionalidade que é a verdade dos moçambicanos.

«É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver¹⁹»

Uma nova faceta de Mia Couto é-nos revelada, em 2001, com *O Gato e o Escuro*, uma história simples para crianças que fala da relação que as crianças têm do escuro e como nasce o medo. Embora seja uma obra infantil mantém a recriação poética da linguagem.

O relato da viagem de um jovem estudante universitário à sua aldeia, para participar do funeral do avô, é o pretexto para o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, em 2002. As peripécias que rodeiam o funeral levam o jovem a aprender a face de uma espiritualidade até então desconhecida. Mia Couto volta a focar a situação de conflito vivida entre as elites urbanas e a maioria rural.

Em Outubro de 2003 chega-nos de Moçambique a notícia do lançamento da obra *O País do Queixa Andar*, resultante de crónicas jornalísticas que foram sendo publicadas no jornal «Domingo» durante as décadas de oitenta e noventa, nas colunas «Queixatório» e «Imaginadâncias». De acordo com o autor, a ideia deste livro, à partida, é também a de homenagear o jornalismo moçambicano exemplar:

«As crónicas que aqui se inserem são uma homenagem a todos os que se têm entregue à construção de um jornalismo moçambicano livre, interventivo, criativo e o original»²⁰.

Em *A Chuva Pasmada*, editado em 2004, Mia Couto embala-nos em mais uma viagem aos velhos mitos e lendas africanos. O narrador recorda a sua adolescência naquele dia em que, de repente, na aldeia «a indecisão da chuva não era motivo para alegria²¹» Irão os mandadores de chuva resolver o assunto?

Em 2005, *Pensatempos – Textos de Opinião*, reúne artigos de opinião e intervenções que o escritor realizou nos últimos anos, dentro e fora de Moçambique, com o intuito de pensar o nosso mundo e o nosso tempo.

¹⁹ Mia Couto, *Um Sol do Outro Lado do Mundo*.

²⁰ Mia Couto no lançamento do livro.

²¹ *A Chuva Pasmada*, p. 7

De regresso ao romance, publica em 2006 *O Outro Pé da Sereia*, deliberadamente contido na recriação das palavras, cruza tempos (século XVI e século XX) narra e histórias de várias viagens, a do missionário português Gonçalo da Silveira, a de Mwadia Malunga, uma jovem que quer regressar à sua infância, e a de um casal de afro-americanos que seguem a miragem do reencontro com um lugar encantado, na demanda de uma identidade flutuante

Em 2007, *idades, cidades divindades* é o livro de poesia há muito esperado pelos fiéis leitores de Mia Couto.

De novo, o romance, em Junho de 2008 *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, conta-nos as desditas do jovem médico português Sidónio Rosa, perdido de amores pela mulata moçambicana Deolinda, que conheceu em Lisboa num congresso médico, e se desloca a Moçambique em busca da sua amada. Em Vila Cacimba, onde vivem os pais dela, vão-se-lhe revelando, os segredos e mistérios e as histórias não contadas de Vila Cacimba.

Ainda em 2008 (Novembro), Mia Couto brinda os mais novos com *O Beijo da Palavrinha*. O poder mágico das palavras casa com as magníficas ilustrações de Danuta Wojciechowska.

Recentemente, em Março 2009, *E Se Obama Fosse Africano? E Outras Interinvenções*, na sequência de *Pensatempos* (2005), ressurgem um conjunto de textos de reflexão crítica resultantes da sua participação em encontros públicos, com temas que vão da política à literatura, da cultura à antropologia, «mas todos eles confirmam como o escritor moçambicano faz da sensibilidade poética um modo de entender a complexidade do nosso tempo»²².

Colaborou desde a primeira hora com o grupo teatral da capital de Moçambique “*Mutumbela Gogo*” e escreveu (ou adaptou) diversos textos que foram representados por este grupo de teatro. É o único escritor africano que é membro da Academia Brasileira de Letras.

²² http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/show_produto__q1obj__--_3D72619__--_3D_area__--_3Dcatalogo__q236__q30__q41__q5.htm

***A Varanda do Frangipani* um romance moçambicano**

«Desde que escrevi a *Terra Sonâmbula* que tenho tido uma preocupação em preservar algumas tradições deste país. Não em termos políticos, mas naquilo que são os conflitos humanos mais profundos, os confrontos entre as expectativas deste país e a realidade que, infelizmente, fere, magoa e não corresponde ao sonho que foi criar uma nação próspera, capaz de lidar com o futuro.»²³

Em *A Varanda do Frangipani* é contada a História do Moçambique contemporâneo, sob a forma de metáfora. Mia Couto assume o seu compromisso com Moçambique escrevendo uma obra intimamente relacionada com a sua luta contra a corrupção, contra a «ganância dos poderosos», com a denúncia do perigo perante um rumo avesso aos valores ancestrais das tradições africanas: «... quem nos mandou afastar das tradições? Agora, perdemos os laços com os celestiais mensageiros» (p. 140).

A narrativa decorre na Fortaleza de S. Nicolau, algures em Moçambique. O narrador, Ermelindo Mucanga, uma espécie de alma penada, ocupa o corpo de um polícia que investiga a morte do director do asilo, e vai ouvindo as «confissões» das outras personagens, estas, por sua vez, sendo narradoras da sua própria trama, desenvolvem várias narrativas que se inter-relacionam com a narrativa principal, o assassinato do responsável pelo asilo.

Atravessam esta obra processos de “desconstrução” de uma narrativa linear e a rejeição do racionalismo, visando a criação de universos fantásticos, onde mitológico e o fantástico ocupam lugar privilegiado na linha de uma tradição genuinamente africana. O convívio entre o sobrenatural e o real assume marcas de uma clara moçambicanidade. O ritual da narrativa oral tradicional, de forte componente didáctico-moralizante, mobiliza todos os recursos retóricos, para conseguir um texto marcadamente oral. As rimas, aliterações e assonâncias associadas ao discurso indirecto livre, às frases curtas e simples, ao diálogo engastado na narração, às interjeições, às frases feitas (muitas vezes subvertidas), que uma infinidade de aforismos potencia num processo lúdico, onde se adivinha uma criação de artista, uma cirurgia estética que subverte a linguagem onde a repetição, o paradoxo e a comparação constituem a forma e o sentido intrínseco do discurso que junta sons, cores, formas e conceitos sem verosimilhança aparente com a realidade.

²³ Mia Couto «Sou um contrabandista entre dois mundos»

A intriga desenrola-se num ritmo binário: onde encontramos uma narrativa, cujo fio condutor é a pesquisa do inspector e que nos é relatada por Ermelindo Mucanga (o «morto»), a partir dos «dentros» de Izidine Naíta (o polícia), cumprindo os conselhos do animal mágico, o Pangolim ou Halakavuma, para poder “remorrer”, tudo isto, “por falta de cerimónia e tradição quando o enterraram”. – Alternando com esta narrativa outras narrações (“confissões”) dos habitantes do asilo, “estórias” independentes, num um jogo de verdade e mentira, onde cada um dos velhos «confessa» ter assassinado Vasto Excelêncio:

«... confesso o crime. Digo logo senhor inspector: fui eu que matei Vasto Excelêncio. Já não precisa procurar. Estou aqui, eu.» (Navaia Caetano, p. 27);

«Termino, inspector. Assassinei o inspector do asilo» (Xidimingo – Domingos Mourão, p. 55);

«Fui eu que tirei a vida desse mulato.» (Nhonhoso, p. 73);

«Bebeu de um trago o veneno e [...] o corpo de Vasto Excelêncio caiu pesado em cima dos mil vidrinhos.» (Nãozinha, p. 96).

Os encontros do inspector com «os velhos», usando estes o direito que a experiência lhes confere, reproduzem o quadro das cerimónias tradicionais de transmissão oral:

«...un vieux a le droit de parler des choses anciennes du village car il les connaît; il peut trancher un débat, car il a longuement observé la nature, la société. [...] Mais sa véritable autorité lui vient de ce qu’il est imprégné de la tradition» (Cauvin, 1980).

Os velhos falam em tom autoritário, usando aforismos, e provérbios, próprios dessa oralidade. Navaia, o primeiro velho a ser interrogado, estabelece simbolicamente a relação que se repetirá com as restantes personagens: uma atitude de não submissão ao domínio, que a figura do polícia (inspector, enviado da capital), lhe deveria inspirar, vai ser ele, Navaia, investido do poder que a idade lhe confere, portador da sabedoria ancestral, comportando-se como um “griot”, quem conduz o desenrolar da sua própria «confissão», pois o inspector, para ele, não representava a autoridade, o inspector era apenas uma espécie de estrangeirado, um jovem que se afastou da tradição:

«Enquanto ouvir meus relatos você se guarde quieto. O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva, deixe esse caderno chão. Se comporte como água no vidro. Quem é gota sempre pinga,

quem é cacimbo se evapora. Neste asilo, o senhor se aumente de muita ore-lha que aqui vivemos muito oralmente.» (P. 28)

O cenário planeado por Izidine Naíta, para as conversas com os habitantes do asilo respeita a tradição: «Depois do jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um» (p. 25) regista-se uma inversão de papéis: os velhos passam a autoridade e o inspector obedece-lhes e escuta.

Enquanto denuncia o «crime contra a própria identidade e esperança de fazer renascer o país»²⁴, Mia Couto transporta os leitores para um mundo irreal da narrativa fantástica africana, onde o inexplicável acontece: um “morto” Ermelindo Mucanga, «fantasma palpável, com voz entre os mortais» (p. 15), desenterrado, para se tornar herói nacional da aldeia, é construído como figura que parodia e ironiza a incongruência dos gestos de espectacularidade da ideologia política que se impõe, manipulando a vontade dos indivíduos.

«Precisavam de um herói mas não de um qualquer. Careciam de um da minha raça, tribo e região. Para contentar discórdias, equilibrar descontentações. Queriam pôr em montra etnia, queriam raspar a casca para exhibir o fruto. A nação carecia de encenação [...] Quando percebi fiquei atrapalhão. [...] Eu tinha que desfazer aquele engano [...] Se faleci foi para ficar na sombra. Não era para festas, arrombas e tambores.» (p. 14)

A denúncia expande-se até às chagas deixadas pela guerra civil e ao desencanto das populações perante um poder corrupto, protegendo o tráfico de armas e incapaz de moralizar e criar esperança. A ausência de valores preocupa mais os habitantes do asilo que a morte do director pois, «A morte desse Excelêncio já começou antes dele nascer». Marta Gimo, a jovem enfermeira, que se preocupa com a sorte dos velhos, declara que o verdadeiro crime não é o assassinato de Vasto Excelêncio, mas a perda do respeito pelos mais velhos, da tradição, da africanidade, em suma. Eis o que nos dizem algumas personagens:

«Excelêncio negociava com os produtos destinados a abastecer o asilo. [...] como era possível ter chegado a tão pouco. [...] E encontrei modo de justificar. Vasto tinha servido na guerra. Participava em missões que eu preferia desconhecer. Viu muita gente morrer. Quem sabe foi ali, naquelas visões, que se extinguiu a sua última réstia de bondade? [...] ... a guerra é que se

²⁴ Couto Mia, 1996, «Um dilaceramento profundo» (11/06/1996), entrevista concedida a Maria Teresa Horta, *in* Artes, Suplemento literário de Diário de Notícias, Lisboa

tinha deslocado para dentro dele, refugiada em seu coração. E agora como tirar a malvada dos seus interiores?» (Ernestina, pp. 106 e 107)

«O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho a cabimento. [...] A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam as nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer “antes da guerra, depois da guerra”. A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes.» (Marta, p. 127)

«—Sofremos a guerra, havemos de sofrer a Paz.

Salufo explicava-se assim: em todo o mundo, os familiares trazem lembranças para reconfortar os velhos. Na nossa terra era ao contrário. Os parentes visitavam os velhos para lhes roubarem os produtos. À ganância das famílias se juntavam os soldados e novos dirigentes. Todos vinham tirar-lhes comida, sabão, roupa.» (Carta de Ernestina, p. 112)

«A verdadeira razão do crime era só uma: negócio de armas. Excelêncio escondia armas, sobras da guerra, Eram guardadas na capela. Só Salufo Tuco tinha acesso ao armazém. A fortaleza se transformara em paiol. Os velhos, no princípio não sabiam. [...] Até que, um dia, o segredo transpirou. E os velhos reuniram, assustados. Aquelas armas eram sementes de nova guerra [...] optaram por deitar o armamento ao mar. [...] Até que, um dia, o helicóptero voltou. Vinha buscar o armamento. [...] Desconfiaram de Vasto. Levaram-no para dentro de casa. Passados nem momentos se ouviram tiros. Tinham morto Excelêncio.» (Ermelindo Mucanga, pp. 142-144)

O maravilhoso, a magia, o fantástico e o sobrenatural dos mitos e ritos animistas tradicionais são uma constante: página a página, diálogo a diálogo, frase a frase.

Um dos excertos, entre muitos, onde podemos constatar os aspectos apontados será «A Confissão de Navaia» (pp. 27-40). Navaia Caetano, o velho menino, carrega uma maldição desde a nascença sofrendo a «doença da idade antecipada» porque seu pai desobedecia à «ordem da tradição» consignada nas «leis dos antigos» determinando que «o corpo da mulher fica intocável nos primeiros leites», ele não tinha paciência para esperar, para ludibriar os espíritos, «levava para os namoros um cordão abençoado» dando um nó na cintura da criança. Navaia nasceu «de um desses nós mal atados». Após o seu nascimento a mãe pressentiu que ele seria um «enviado dos céus» sem lhe ter dado «nenhuma sofrência», «nascido sem parto» e «desprovido de substância». O adivinho (chirema) foi chamado e confirmou-se que ele não tinha «idade nenhuma»: «De

manhã, eu era criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já tinha a pela enrugada, a voz definhava ...». Passado o seu primeiro dia de vida «sofia de fomes excessivas» quando mamou quase esgotou a mãe, na mamada seguinte ela morreu. Expulso de casa, foi viver no asilo perseguido pelo «mupfukwa, o espírito dos que morreram por sua causa». Lá no asilo, um dia «Nãozinha, a feiticeira», que conhecia os segredos da terra e das plantas, ensaia os rituais de exorcização de Navaia Caetano, diz-lhe que vai «aprontar uma cerimónia para agarrar o mupfukwa». O espírito da mãe fala e pede-lhe para ser «totalmente menino, para que ela escutasse minhas folhas. E se consolasse em estado de mãe» (p. 36).

No último capítulo, Ermelindo Mucanga «desencorpa» de Izidine, e protege-o do helicóptero que o perseguia, sentindo que tem poder para «mexer no tempo» e «fazer nascer um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado». É então que, simbolicamente é proclamada a destruição desse mundo e o respectivo renascimento, num misto de imagem apocalíptica explicitada no momento em que o helicóptero se incendia e se afunda no buraco onde estavam escondidas as armas:

«Era coisa jamais presenciada: o céu pegou-se em fogo, as nuvens arderam e o mundo se aqueceu como uma fornalha. De repente o helicóptero se incandesceu [...] Assim envolto em labareda, a máquina se derrocou sobre as telhas da capela. Afundou-se lá onde se guardavam as armas. Foi então que uma explosão tremendeu pelo forte, parecia o mundo se fogueirava. Nuvens espessas escureceram o céu. Aos poucos, os fumos se dispersaram. Quando já tudo clareava sucedeu que, daquele depósito sem fundo se soltaram andorinhas, aos milhares, enchendo o firmamento de súbitas cintilações. As aves relampejavam sobre as nossas cabeças e se dispersaram, voando sobre as colinas azuis do mar. num instante, o céu ganhava asas e escoava para longe do mundo». (p. 149)

Na esteira do “realismo animista”, tematizando crenças próprias do imaginário tradicional, Mia Couto resgata as tradições orais africanas explorando a linguagem até que ela atinja o toque do sagrado e a marca da moçambicanidade, ao mesmo tempo que denuncia o desalento dos moçambicanos perante um poder corrupto que destrói a esperança de um país genuíno, sintetizado nas palavras de Nãozinha a Izidine Naíta: «Você é um fruto bom numa árvore podre. Você é um amendoim num saco de ratos. Vão devorá-lo antes que você os incomode» (p. 141). Porém, cremos que o romance nos remete para uma mensagem de esperança, pois o frangipani é o «lugar do milagre», Ermelindo Mucanga desce do seu cor-

po, toca na cinza que se converte em pétalas, a seiva reflui no tronco, «como sémen da terra» e a árvore renasce. (p. 151)

Conclusão

Olhando a obra de Mia Couto no seu todo e incidindo uma particular atenção neste romance divisamos um percurso de ruptura em relação aos cânones e temas da literatura metropolitana e a assunção clara de uma emancipação literária, traduzida na reabilitação das tradições ancestrais, onde os mitos ganham um papel de relevo.

Recorrendo a personagens e espaços genuinamente moçambicanos que aspiram à sobrevivência por entre os antagonismos gerados por uma modernidade esquecida da ancestralidade, o autor, ao mesmo tempo que denuncia as contradições da vida urbana injectada à força, denuncia também a corrupção governativa e a desilusão de uma sociedade esgotada pela guerra e que não alcançou a felicidade e o bem-estar prometidos pela Independência.

O universo da oralidade alimentado pelo saber popular onde os mitos, o fantástico e o insólito, aos olhos de um leitor não-africano, provocam estranheza, é o garante dessa emancipação/libertação rumo à identidade moçambicana, ou seja, à moçambicanidade já assumida e liberta dos «paradoxos e complexidades geradas pela colonização [...] e dos códigos da estética ocidental» (epígrafe)

Referências Bibliográficas

Cauvin, Jean, 1980, *La Parole traditionnelle*, Issy les Moulineaux, Les classiques africains

Ferreira, João, 1989, «O traço moçambicano na narrativa de Luís Bernardo Honwana» in *Actes du Colloque International Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian

Ferreira, Manuel, 1997, *Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa Uma aventura desconhecida, no reino de Caliban III Moçambique*, Lisboa, Plátano Editora.

Laban, Michel, 1998, *Moçambique, Encontro com Escritores* Porto, Fundação António de Almeida.

Leite, Ana Mafalda, 2008, «Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana», in *MOÇAMBIQUE das palavras escritas*, Edições Afrontamento, Porto

Leite, Ana Mafalda, 1998, *Oralidades & Escritas*, Lisboa, Colibri

Margarido, Alfredo, 1980, *Estudos sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Regra do Jogo

Matusse, Gilberto, 1998, *A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane

Mendonça, Fátima, 2008, «Literaturas emergentes, Identidades e Cânone» in *Moçambique Das palavras escritas*, Porto, Edições Afrontamento.

Noa, Francisco, 2008, «Literatura Moçambicana: os Trilhos e as Margens», in *MOÇAMBIQUE das palavras escritas*, Edições Afrontamento, Porto.

Anexos

Anexo I

**Lua Nova
(Ruy de Noronha)**

“Quenguêlêquêze!... “Quenguêlêquêze!...
(Lua Nova)

Surgia a lua nova,
E a grande nova]

– Quenguêlêquêze!...– ia de boca em boca
Traçando os rostos de expressões estranhas,
Atravessando o bosque, aldeias e montanhas,

Numa alegria enorme, uma alegria louca,

Loucamente,
Perturbadoramente...

Danças fantásticas
Punham nos corpos vibrações elásticas,
Febris,
Ondeando ventres, troncos nus, quadris...

E ao som de palmas
Os homens, cabriolando,
Iam cantando
Medos de estranhas vingativas almas,
Guerras antigas
Com destemidas impias inimigas

– obscenidades claras, descaradas,
Que as mulheres ouviam com risadas
Ateando mais e mais
O rítmico calor das danças sensuais.

“Quenguêlêquêze!... Quenguêlêquêze!...”

Uma mulher de vez em quando vinha,
Coleava a espinha,
Gingava as ancas voluptuosamente,
E diante do homem, frente a frente,
Punham-se os dois a simular segredos...

– Nos arvoredos
Ia um murmúrio eólico
Que dava à cena, à luz da lua, um que diabólico...

“Quêze!.Quenguêlêquêze!...”

... Entanto uma mulher saíra sorrateira
Com outra mais velhinha;
Dirigiu-se na sombra à montureira,
Com uma criancinha.

Fazia escuro e havia
Ali um cheiro estranho
A cinzas ensopadas,
Sobras de peixe e fezes de rebanho
Misturadas...O vento, perpassando a cerca de caniço,
Trazia para fora o ar abafadiço,
Um ar de podridão...
E as mulheres entravam com um tição:
E enquanto a mais idosa
Pegava na criança e a mostrava à lua
Dizendo-lhe “Olha, é a lua”,
A outra, erguendo a mão,
Lançou direito à lua a acha luminosa.
– O estrepitar de palmas foi morrendo...
E a lua foi crescendo... foi crescendo...
Lentamente...
Como se fora em brando e afogado leito
Deitaram a criança, revolando-a,
Ali na imunda podridão, no escuro,
Lhe deu o peito...

Então, o pai chegou,
Cercou-a de desvelos,
De manso a conduziu p' los cotovelos,
Tomou-a nos seus braços e cantou
Esta canção ardente:

“Meu filho, eu estou contente!
Agora já na temo que ninguém
Mofe de ti na rua,
E diga, quando errares, que tua mãe
Te não mostrou a lua!

Agora tens abertos os ouvidos
Para tudo compreender;
Teu peito afoitará, impávido, os rugidos
Das feras, sem tremer...
Meu filho, estou contente!
Tu és agora um ser inteligente,
E assim hás-de crescer, hás-de ser homem forte

Até que já cansado
Um dia muito velho
De filhos, rodeado,
Sentido já dobrar-se o teu joelho
Virá buscar-te a Morte...
Meu filho, eu estou contente!
Agora, sim, sou pai!...”

Na aldeia, lentamente,
O estrepitar das palmas foi morrendo...
E a lua foi crescendo...
– Crescendo
Como um ai...

Anexo II

MANIFESTO

Oh!

Meus belos e curtos cabelos crespos
e meus olhos negros
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze

Como pássaros desconfiados
incorruptos voando com estrelas nas asas
meus olhos enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
e minhas maravilhosas mãos escuras como raízes do cosmos
nostálgicas de ritos de iniciação
duras na velha rota das canoas da tribo
e belas como carvões de micaia na noite das quizumbas.

E minha boca de lábios tímidos
cheios de bela virilidade ímpia de negro
mordendo a nudez lúbrica do pão
ao som da orgia dos insectos urbanos
apodrecendo a manhã nova
com a cega-rega inútil das cigarras obesas.

Oh! E meus dentes brancos de marfim
puros brilhando na minha negra reincarnada face altiva
E no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita de milho
O cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.

Ah!

E o meu corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha da caça
e meus ombros lisos de negro da Guiné
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga
na capulana astral de um céu intangível
com búzios soprando os velhos sons cabalísticos de África.

Ah!

O fogo, a lua, o suor amadurecendo os milhos
A irmã água dos rios
e a púrpura do nascente no gume azul dos seios das montanhas

Ah, Mãe África no meu escuro de diamante

De belas e largas narinas másculas
frementes haurindo o olor florestal
E as tatuadas bailarinas macondes
nuas
na bárbara maravilha eurítmica das negras ancas sensuais
e no bater uníssonos dos pés descalços

Oh! E o meu peito da tonalidade mais bela do breu
e no imbondeiro da minha inaudita esperança gravado o totem do Mundo
e a minha voz estentória de homem do Tanganhica
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal
Ah! Outra vez eu chefe zulo
eu zagaia banto
eu lançador de malefícios contra as pragas insaciáveis de gafanhotos
eu tambor, eu seruma, eu negro suaíli
eu Tchaca
eu Mahazul e Dingana
eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do Tinho
eu árvores da Munhuana
eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopos
eu caçador de leopardos
eu batuque
eu cidadão dos espíritos das velhas luas
carregadas de anátemas de Moçambique

José Craveirinha, *Chigubo*, 1964

O SONETO ATRIBUÍDO A CAMÕES
“AMOR É UM FOGO QU’ARDE SEM SE VER”

Marimilda Rosa Vitali
(Université de Genève)

Amor é um fogo qu’arde sem se ver,
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?¹

¹ «Insuficiente prova de autoria camoniana», cf. Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões* [= LAF], Lisboa, IN-CM, 1985, I, p. 203 e *ibid.*, p. 255: «Como já observámos, quando o duplo testemunho incontestado vem apenas de MA e Ri, sem que o texto apareça em qualquer outro manuscrito da época, ainda que sem indicação de autoria (...), embora o soneto possa ser de Camões, por medida de precaução, não deverá ainda integrar o corpus irredutível». Texto conforme a edição de Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, *Soneto de Camões*, Lisbonne-Paris, Centre Culturel Portugais/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980 [=CIBer], n° 81, quem em casos como estes, se dispensa de desenvolver qualquer discussão

1. O incipit *Amor é um fogo qu'arde sem ver*² é um paradoxo retórico constituído a partir do conceito «amor latens ignis», que na poesia vernacular, remonta até ao primeiro poeta lírico italiano Giacomo da Lentini no son. 21,9-11 «Lo dardo de l'Amore là ove giunge,/da poi che dà feruta sì s'aprende/di foco c'arde dentro e fuor non pare».³ No âmbito do *stil nuovo*, foi retomado por Cino da Pistoia 26,9-11 «Amor celato fa sì come 'l foco,/lo qual procede senza alcun riparo,/arde e consuma ciò che trova in loco».⁴ No 'corpus' camoniano, a similitude entre amor e fogo aparece ainda nestes sonetos:⁵ 7,4-5 «Em várias flamas variamente ardia.//Qu'ardesse num só fogo, não queria»; 379,3-4 «A ágoa que dos olhos vos corria/o fogo em que eu ardia acrescentava»; 388,2 «O ser-me vida o mesmo fogo ardente».

Conforme aponta Rita Marnoto, o paradoxo camoniano remete para Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* 1,69:

Gratis fruor amoribus R. Gratis insidiis opprimendus G. Gratis uror amoribus R. Bene ais uror: est enim amor latens ignis, gratum uulnus, sapidum uenenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors.⁶

A mesma passagem foi também utilizada em *La Celestina*:⁷

sobre o problema da autoria. Pelos sonetos do 'corpus' mínimo, indicados mediante algarismo romano, referimo-nos à edição de LAF.

² Quanto à estrutura do significante cf. Camões, son. VI,10-11 «lá me esconde/amor um mal, que mata e não se vê».

³ O conceito aparece, aliás, em outras passagens do mesmo autor, bem como em Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, vv.40-45 «di tal foco so raciso/che [mai non] me ne consuma:/d'uno foco che non pare»: cf. o comentário de Roberto Antonelli (org.), *I poeti della scuola siciliana*, vol. I: *Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 425-26.

⁴ Texto conforme a ed. de Mario Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969.

⁵ Os dois primeiros de «autoria camoniana controvertida» e, respectivamente, «contestada»; «Insuficiente prova de autoria camoniana» para o terceiro (LAF, 1985, I, respectivamente n° 99, p. 137; n° 284, p. 234; n° 20, p. 203).

⁶ R. Marnoto, *O petrarquismo português do renascimento e do maneirismo*, Coimbra, por ordem da Universidade, 1997, p. 538.

⁷ Cf. A. Deyermond, *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'*, Oxford University Press, 1961, pp. 58, 73; Christopher Maurer, *Hacia una tipología de las 'definiciones' en la poesía de los siglos XVI y XVII*, in *Busquemos otros montes y otros ríos, Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 167-84 [pp. 179-80].

MELIBEA.– ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor que así se ha en-
señoreado de lo mejor de mi cuerpo?

CELESTINA.– Dulce amor. MELIBEA.– Eso me declara qué es, que en
solo oírlo me alegro.

CELESTINA.– Es un fuego escondido, una agradable llaga, una dulce
amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera he-
rida, una blanda muerte.

A definição do amor a partir de elementos contrários é corrente no
gênero dito *de oppositis*,⁸ cujo precursor foi Petrarca no soneto *Rvf* 132:⁹

S’amor non è, che dunque è quel ch’io sento?

Ma s’egli è amor, perdio, che cosa et quale?

Se bona, onde l’effecto aspro mortale?

Se ria, onde sì dolce ogni tormento?

Um tríptico é formado por este soneto e os dois seguintes, *Rvf* 133
Amor m’ à posto come segno a strale e 134 *Pace non trovo, et non ò da
far guerra*;¹⁰ este último, que é, aliás, o mais representativo do gênero *de
oppositis*, apresenta uma estrutura marcada pelo enigma segundo a téc-
nica do *devinalh*, por isso vamos reproduzi-lo na sua integridade:

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
E temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
Et volo sopra ’l cielo, et giaccio in terra;
Et nulla stringo, et tutto ’l mondo abbraccio.

Tal m’ à in pregon, che non m’ apre né serra,
Né per suo mi riten né scioglie il laccio;
Et non m’ acide Amore, et non mi sferra,
Né mi vuol vivo, né mi tra’ d’impaccio.

⁸ A tradição remonta até ao *devinalh* cultivado pelos trovadores provençais.

⁹ Tanto este soneto, como o son. 134, foram traduzidos para latim por Coluccio Salutati: cf. Ernest H. Wilkins, *The Making of the ‘Canzoniere’ and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p. 293; Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European Petrarchism*, Cambridge University Press, 1969, pp. 4 ss.; Dominique Diani, *Pétrarque: Canzoniere 132*, «Revue des études italiennes», n. s., 18 (1972), 11-67.

¹⁰ Cf. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 2004², p. 648.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
Et bramo di perir, et cheggio aita;
Et ò in odio me stesso, et amo altrui.¹¹

Pascomi di dolor, piagendo rido;
Eguualmente mi spiace morte et vita:
In questo stato son, donna, per voi.¹²

O gênero de *oppositis* foi retomado em quase todas as literaturas europeias para onde o petrarquismo se difundiu. Entre os italianos, talvez o mais significativo do nosso ponto de vista seja este soneto de Michelangelo:¹³

Sento d'un foco un freddo aspetto acceso
che lontan m'arde e me con seco agghiaccia;
pruovo una forza in due leggiadre braccia
che muove senza moto ogni altro peso.

Unico spirto e da me solo inteso,
che non ha morte e morte altrui procaccia,
veggio e truovo chi, sciolto, 'l cor m'allaccia,
e da chi giova sol mi sento offeso.

Com'esser può, signor, che d'un bel volto
ne porti 'l mio così contrari effetti,
se mal può chi non gli ha donar altrui?

Onde al mio viver lieto, che m'ha tolto,
fa forse come 'l sol, se nol permetti,
che scalda 'l mondo e non è caldo lui.

[‘Sinto a imagem fria de um fogo aceso que me arde a distância e me esfria, ao mesmo tempo que a si próprio; experimento em dois braços elegantes uma força capaz de mover, sendo imóvel, qualquer outro peso.

¹¹ Com respeito a este verso, Santagata, ed. cit., p. 651, remete para o *devinalh* anônimo *Sui e no suy, fuy e no fuy*, v. 2 «E vuellh mi mal et am autruy», e também para *Rvf* 82,3 «Ma d'odiar me medesmo giunto a riva».

¹² Este soneto foi imitado pelo trovador catalão Jordi de Sant Jordi, quem difundiu o petrarquismo na corte de Afonso o Magnânimo. A propósito, permito-me remeter para o meu artigo *O discurso 'Acerca de los versos' de Faria e Sousa no prólogo do comentário das 'Rimas várias' de Camões* (no prelo).

¹³ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di G. Testori/E. Borelli, Milano, Rizzoli, 1990, n° 88.

É um espírito único, que só eu posso entender: não conhecendo a morte, dá-a a outrem; eu vejo e encontro quem, sendo solto, me enlaça o coração, e só eu me sinto machucado por aquele que me deveria ajudar. Como é possível, senhor, que dum belo vulto o meu sofra efeitos tão contrários, se quem não os tem, não os pode oferecer? O meu alegre viver, ele mo tirou: assim, posto que não mo devolver, parece fazer como o sol, que esquento o mundo sem ele próprio ser quente’].¹⁴

Neste soneto um certo número de traços remete a *Amor é um fogo*, a saber, o sintagma inicial *foco...che...m’arde*;¹⁵ as antíteses *foco* vs. *freddo*, *arde* vs. *agghiaccia*; o sintagma *contrari effetti* inserido numa interrogação,¹⁶ como, aliás, ocorre nos dois últimos versos do soneto camoniano.¹⁷

2. Sabe-se que o soneto de Quevedo *Definiendo el amor*¹⁸ foi inspirado no soneto camoniano *Amor é um fogo*:

¹⁴ Esta e as demais traduções são da nossa responsabilidade.

¹⁵ Cujo antecedente encontra-se duas vezes em Serafino Aquilano, *Epist.* 2,51 «Ma ben più foco assai m’arde nel core»; *Strambotti* 624-5 «un tanto humore/Verso per gli occhi, e foco arde nel core» (*Strambotti*, ed. Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002; *Sonetti e altre rime*, ed. A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005).

¹⁶ Note-se também a bimembração *morte...morte* com base no mesmo radical.

¹⁷ Prescindimos, excepcionalmente e por razões de mera praticidade, da questão de autoria, referindo-nos a este soneto como se a sua autenticidade fosse demonstrada.

¹⁸ Sobre este soneto vejam-se, entre outros, Ángel Flores (dir.), *Aproximaciones a César Vallejo: simposio*, N.Y., Las Américas, 1971, p. 379; Donald William Bleznick, *Quevedo*, N.Y., T.W.A.S., 1972; José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1973, p. 280; Jorge Albistur, *Quevedo, el poeta lírico*, Montevideo, Partenón, 1974; María del Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca*, Madrid, Sociedad general española de librería, 1975, p. 136; Manuel Durán, *Francisco de Quevedo*, Madrid, EDAF, 1978, p. 50; José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1979, p. 285; Jaime Arturo Montecosinos, *La pasión amorosa de Quevedo: El ciclo de sonetos a Lisi*, Cuenca, Casa de la cultura ecuatoriana, 1980, p. 273; D. Gareth Walters, *Francisco de Quevedo, love poet*, Washington, The Catholic University of America Press/Cardiff, University of Wales Press, 1985, p. 41; Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus*, London, Modern Humanities Research Association, 1987, pp. 101-04; Malcolm K. Read, *Visions in Exile: The Body in Spanish Literature and Linguistics (1500-1800)*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1990, pp. 79-80; Amparo Medina-Bocos Montarelo, *Temas constantes en la literatura española*, Madrid, Akal, 1991, p. 8; Rosa Navarro Durán, *La mirada al texto: Comentario de textos literarios*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 70; Ead., *Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, in Marie-Linda Ortega (org.), *La*

Es hielo abrasador, es fuego helado¹⁹,
 es herida que duele y no se siente,²⁰
 es un soñado bien, un mal presente,
 es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
 un cobarde con nombre de valiente,
 un andar solitario entre la gente,
 un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
 que dura hasta el postrero parasismo,²¹
 enfermedad que crece si es curada.

Este es el niño Amor, éste es tu abismo.
 ¡Mirad cual amistad tendrá con nada
 el que en todo es contrario de sí mismo!²²

poésie amoureuse de Quevedo, Paris, Ophrys, 1997, pp. 43-70 [p. 44]; Ignacio Arellano/J. Cañedo, *La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo*, *ibid.*, pp. 71-84 [p. 81]; Pablo Alarcón Castañer/Jean Cohen, *Estudios de poética lingüística*, con artículos y trabajos inéditos de Jean Cohen, 1997, p. 79; Ignacio Arellano (*et alii*), *Quevedo en Manhattan*, «Actas» del Congreso intern. (N.Y., nov. 2001), Madrid, Visor, 2004, p. 81; Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, Universidade de Vigo, 2007, p. 223, 230.

¹⁹ Em Quevedo veja-se ainda, p. ex., *Ay Floralba*, v.10 «Mis llamas con tu nieve y con tu yelo», e *Hermosísimo invierno*, v.11 «Etna, que ardientes nieves atesora»: cf. José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 276-77 (dentro de um capítulo, pp. 257-78, enfocado sobre «la insistencia con que el fuego aparece en Quevedo»). Segundo este crítico (*ibid.*, pp. 271-72), a maior originalidade de Quevedo talvez resida na «antítesis, el contraste planteado en su lírica entre las lágrimas y el mundo fluvial con el fuego, el ardor».

²⁰ Cf. o son. 485 do ciclo de Lisi, vv. 1-2 «En los claustros de l'alma la herida/yace callada» (Julián Olivares, *The Love Poetry of Francisco de Quevedo: An Aesthetic and Existential Study*, Cambridge University Press, 1983, p. 85).

²¹ 'accidente peligroso o casi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción, por largo tiempo' (*Aut.*).

²² Cf. Camões, son. VI,5 («Insuficiente prova de autoria camoniana», LAF 1985, I, n.º 23, p. 203) «Olhai de que asperezas me mantenho!», além do son. 8,12-14 «Olhai como Amor gera num momento,/de lágrimas de honesta piedade,/lágrimas d'imortal contentamento».

Ainda recentemente, Luis Vázquez²³ chamou a atenção sobre a «semejanza asombrosa» entre este soneto, que saiu a lume na ‘princeps’ quevediana,²⁴ aquele de Camões e outro de Lope de Vega: «Pese a ciertas diferencias de matiz, no creo se pueda considerar como creación de Quevedo (...). Ni yo he visto jamás denunciada esta deuda de Quevedo con el vate portugués renacentista».²⁵

Esta afirmação é pelo menos inconsiderada, pois a maioria dos críticos afirma que foi Dámaso Alonso quem primeiro assinalou a relação entre o soneto de Camões e outro de Quevedo.²⁶ Contudo, o próprio D. Dámaso nunca precisou que, na verdade, tinha sido precedido por

²³ Dele cf. já *Cuando Quevedo bebe en Camoens y en Tirso de Molina*, «Estudios», 38 (1982), 97-102.

²⁴ Logo em Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, n.º 375. Cf. Felipe B. Pedraza Jiménez, *Las tres últimas Musas castellanas*, in Id./Elena E. Marcello (org.), *Sobre Quevedo y su época*, «Actas» de las Jornadas (1997-2004) *Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 289-323. Publicada em 1670 por Pedro de Aldrete, sobrinho do autor, esta edição (*Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*) contém aproximadamente um terço da produção quevediana, sendo por isso complemento indispensável de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, publicado em 1648 ao cuidado de don José Antonio González de Salas (de fato, só contém seis das nove seções anunciadas no título).

²⁵ Luis Vázquez, *Tirso, poeta selecto en los cigarrales de Toledo*, in Berta Palares/John Kuhlmann Madsen (org.), *Tirsiana*, «Actas» del Coloquio sobre Tirso de Molina, Madrid, Castalia, 1990, pp. 213-62. A seguir, el autor critica a Carlos Reis, *Comentario de textos: Metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Almar Universidad, 1979, pp. 67 e 120-21, por ter escolhido o soneto quevediano como exemplo de redundância, «sin caer en la cuenta de que no se trata de ningún procedimiento original de nuestro Quevedo (...), sino que le bastaría analizar al propio Camoens» (p. 241).

²⁶ Dámaso Alonso, *Sonetos atribuidos a Quevedo*, «Correo erudito», I (1940-1941), 204-08; logo in Id., *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1944, pp. 175-88 («Y no es sino imitación cercana, con varios versos idénticos, de uno de los má famosos sonetos de Camoens», p. 176); finalmente in Id., *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. III, 1974 (*Estudios y ensayos sobre literatura, Segunda parte, finales del s. XVI y s. XVII*), pp. 985-96. O modelo camoniano foi sucessivamente “descubierto” – como, entre aspas, aponta Maria Grazia Profeti, *La enfermedad como negación del cuerpo en la poesía de Quevedo*, in Victoriano Roncero/J. Enrique Duarte (org.), *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, vol. I: *General y poesía*, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 377-87 [pp. 379-80] – por Luis Gallegos Valdés, *Del plagio literario*, «Cultura» (San Salvador), 14 (1958), 116-22, logo por Luis Vázquez, op. cit. Mais em geral, sobre o petrarquismo quevediano veja-se agora José María Amicó, *Petrarca y el cancionero de Quevedo*, in Pedraza Jiménez/E. Marcello, *Sobre Quevedo y su época cit.*, pp. 247-60.

Maria Rosa Lida (de Malkiel), em seu notável ensaio de 1939²⁷ onde, aliás, aponta para outros exemplos quevedianos de dependência da obra lírica de Camões.²⁸ A autora retoma o assunto numa extensa nota do seu trabalho sobre Juan de Mena.²⁹ Em seguida, Maria Grazia Profeti³⁰ alarga a comparação a um ‘corpus’ mais amplo de sonetos.

²⁷ *Para las Fuentes de Quevedo*, «Revista de Filología Hispánica», I (1939), 369-75 (dirigida por Amado Alonso, esta revista foi publicada em Buenos Aires até 1946).

²⁸ Assim, p. ex., no conhecido soneto *Cerrar podrá mis ojos* ela aponta para a influência dum soneto de Camões, *Si el fuego que me enciende*, e de outro de Herrera, *Llevar me puede bien* (aos quais Navarrete, op. cit., p. 223, acrescenta uma passagem numa égloga de Garcilaso).

²⁹ *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, Colegio de Méjico, Fondo de cultura económica, 1950, nota 35, pp. 205-07. A autora remonta até Alain de Lille, «pues el juego de contrastes es el rasgo retórico más característico» da sua poesia: quanto a «la pintura del amor por contrastes (...) parece que sólo a partir del leído y discutido Alain, esa forma de explicación aparece en ininterrumpida tradición literaria, ante todo en la lírica provenzal»; menciona logo o *Roman de la rose*, Petrarca no soneto *Pace non trovo*, Alain Chartier, Ausias March, Jordi de Sant Jordi, Santillana, Gómez Manrique, Torres Naharro, Juan de Timoneda, Gil Vicente, «el exquisito soneto de Camoens *Amor é fogo* (imitado por Quevedo: *Es yelo abrasador*), en su eco humorístico en Lope, por lo demás tan sincero apasionado de Camoens: *Desmayarse, atreverse*» e, finalmente, «los conceptos de don Clavijo (*Quijote*, II, 38): “Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quedo”. Recuérdese también el soneto, un tanto humorístico, de *Trabajos de amor perdido*, III, 1».

³⁰ Em *Scrittura d’execuzione e scrittura d’eversione in Quevedo*, “Quaderni di lingue e letterature [Verona]”, 2 (1977), pp. 141-66 [p. 144]; logo, em *Intertestualità e manierismo: Il mal d’amore in Lope de Vega e Quevedo*, in Daniela Dalla Valle (org.), *Manierismo e letteratura*, «Atti» del Congresso intern. (Torino, 12-15 Ottobre 1983), Torino, A. Meynier, 1986, pp. 535-50. *Da relação entre os dois sonetos também falaram Luis Rosales, Garcilaso, Camoens y la lírica española de Siglo de Oro*, in Id., *Lírica española*, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 9-126 (cf. p. 100: «Por no haberse estudiado todavía la influencia de Camoens en la poesía española se cometen, como hemos visto y seguiremos viendo, frecuentes errores»); Ángel Marcos de Dios, *La Diffusion de Camões en Espagne et son influence sur Quevedo*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 16 (1981), 755-75; D. Gareth Walters, *Camoens and Quevedo: Some Instances of Similarity and Influence*, «Bulletin of Hispanic Studies», 59 (1982), 106-19. Veja-se finalmente Francisco de Quevedo, ‘*Un Heráclito cristiano*’, ‘*Canta sola a Lisi*’ y otros poemas, ed. Lía Schwartz/Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, p. 159, com breve análise retórica e remissão para o soneto camoniano («Se trata, creemos, de una imitación libre de esta definición atribuida al portugués», *ibid.*, p. 760) e, no tocante ao v. 14, para o soneto *Desmayarse, atreverse, estar furioso* de Lope de Vega. Os editores também assinalam (p. 760) a relação com outro soneto quevediano Osar, temer, que, por su vez, «está tematicamente relacionado con el soneto 178 de Petrarca (...). Ambos son ejemplos de las definiciones poéticas, que abundan en cartapacios y cancioneros áureos (véase una revisión en Maurer,

Além dos dois mencionados, trata-se de *Tanto de meu estado me acho incerto* de Camões e *Ya tanto de mi estado me hallo incierto* de Lope de Vega (em *El Rey por trueque*); *Coitado! que em um tempo choro e rio* de Camões e dois sonetos de Lope,³¹ ou seja, 1) *Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo* (em *El príncipe perfecto*), 2) *No sé qué tengo, dulce pensamiento* (em *Las almenas de Toro*); os sonetos *Ir y quedarse, y con quedar partirse* de Lope (*Rimas*, 1602) e *Gire, e restarsi, e nel restar partire* de G.B. Marino;³² o soneto *Determinarse y luego arrepentirse de Villamediana e dois* de Lope, 1) *Desmayarse, atreverse, estar furioso* (em *Rimas*, 1602),³³ 2) *Juana, mi amor me tiene en tal estado* (*Rimas de Tomé de Burguillos*, 1634); finalmente, dois sonetos de Quevedo, ou seja, 1) *Osar, temer, amar y aborrecerse*, 2) *Tras arder siempre, nunca consumirme, e o soneto Rogarla, desdeñarme; amarla, huirme*.³⁴

op. cit., pp. 167-84); e, finalmente, remetem para a tradição lógica e retórica das *Topica* ciceronianas, em que se formaram os poetas dos séculos XVI e XVII.

³¹ Cf. Joseph Guerin Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 237-39 («Revista de filología española», Anejo 72).

³² *La Lira*, Parte III: cf. Dámaso Alonso, *Lope despojado por Marino*, «Revista de filología española», 33 (1949), 110-43 e 165-68, p. 119; Encarnación Juárez, *Algunas notas más sobre Quevedo y Marino*, «Revista de filología hispánica», 5 (1989), 285-90.

³³ Um dos primeiros que assinalou a relação entre Quevedo e Lope, a propósito deste soneto, é L. Gallego Valdés, art. cit., onde estabelece uma comparação entre, por um lado, *Es hielo abrasador* e outro soneto atribuído a Quevedo, *Rogarla, desdeñarme*; e, por outro lado, dois sonetos de Lope, ou seja, *Desmayarse* e *Sucumbir, atreverse*. Veja-se logo a comparação, de carácter estilístico, desenvolvida por Maximiano Trapero, *Un tema y dos estilos: Lope y Quevedo*, «Boletín Millares Carlos», 2 (1981), 189-204. Cf. também Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, p. 989, no seu comentário (aliás, bastante confuso) do soneto *Desmayarse*: «Es posible establecer una relación con el soneto de Camões *Amor é um fogo*». Além de Camões e Quevedo, o comentador remete para o canto XVI de *La hermosura de Angélica*, um soneto de Hurtado de Mendoza, outro de Gutierre de Cetina, e o soneto que María de Zaya inclui na sua novela *Aventurarse perdiendo*.

³⁴ Está no *Cancionero moderno de obras alegres*, London, H.W. Spiritual, 1875 [1890], p. 101: «La clandestinité plus ou moins totale est donc la règle générale de ces publications érotiques diffusées ‘sous le manteau’ (...). Comme dans la production érotique française de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l’indication de Londres – et il faut y lire en fait Madrid ou Barcelone –, suivie ou pas d’une mention plus ou moins vraisemblable d’imprimeur mais toujours imaginaire, est souvent choisie comme lieu supposé de publication»: Jean-Louis Guereña, «*Ce pays malheureux*»: *La production érotique clandestine en Espagne sous la Restauration (1874-1900)*, in Eduardo Ramos-Izquierdo/Angelika Schober (org.), *L’espace de l’Éros: Représentations textuelles et iconiques*, Presses Universitaires de Limoges,

Como já foi visto,³⁵ o próprio Quevedo se inspirou em *Amor é um fogo* para também compor seu soneto n° 371 *Tras arder siempre, nunca consumirse*.³⁶ Além disso, o modelo do verso camoniano «é um andar solitário entre a gente» aparece em mais dois outros sonetos quevedianos, a saber, *Osar, temer, amar y aborrecerse* (n° 367, vv. 5-6 «Con soledad entre las gentes verse,/y de la soledad acompañarse»)³⁷ e *Puedo estar apartado, mas no ausente* (n° 490, vv. 5-6 «El que sabe estar solo entre la gente,/se sabe solo acompañar»). No primeiro destes dois sonetos, tanto o v. 2 «Alegre con la gloria atormentarse», como o v. 8 «Perderse, por hablar con qué perderse» remontam ao arquétipo camoniano, e nomeadamente aos versos «É um contentamento descontente» e «É cuidar que se ganha em se perder». Finalmente, em cada um dos três sonetos de Quevedo encontra-se o verbo *arder*,³⁸ que caracteriza o incipit do modelo camoniano.

Tanto o incipit de *Amor é um fogo*, quanto o incipit do son. 371 de Quevedo foram utilizados na última estância da canção cantada por Sireno no libro IV da *Diana enamorada* de Gil Polo: «Un siempre arder y nunca consumirse».³⁹

Mais em geral, a base comum a todos estes sonetos é o «gusto delle antitesi astratte e delle metafore concettose» que, segundo Weise, cons-

2007, pp. 111-34 [p. 126]. Cf. José Antonio Cerezo, *Literatura erótica en España: repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 18-21.

³⁵ Cf. Pozuelo Yvancos, op. cit., p. 286, e Ángel Marcos de Dios, art. cit. Veja-se logo a análise dos dois sonetos quevedianos *Tras arder siempre* e *Osar, temer* desenvolvida por Maria Grazia Profeti, *Intertestualità e manierismo* cit., pp. 540-42.

³⁶ Conforme a análise de Profeti, eixo do soneto é o tema do «desengano», enquanto a *coincidentia oppositorum* se organiza dentro dum esquema anafórico. Os motivos, desenvolvidos através duma série de antíteses, são costumeiros: o fogo inextinguível, o choro incessante, o contraste vida/morte. Deste soneto veja-se também o comentário de Nadine Ly, *Eros et Rhétorique chez Quevedo: Analyse du sonnet 371*, in *La poésie amoureuse de Quevedo* cit., pp. 131-57.

³⁷ Cf. 490,2 «Y en soledad, no solo».

³⁸ A saber, 371,1 «Tras arder siempre, nunca consumirme»; 367,4 «Entre llamas arder, sin encenderse»; 490,3-4 «el corazón, que arde constante/En la pasión». A propósito, parece-me importante ressaltar que o mesmo verbo não foi utilizado por Quevedo no soneto *Es hielo abrasador*.

³⁹ Ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, p. 250. Além disso, o verso precedente «Un siempre lamentar sin consolarse» ecoa o v. 7 de *Amor é um fogo*. A propósito, veja-se Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los 'contrafacta' de la ode 'Ad florem Gnidi'*, «Revista de literatura», 113-14 (1995), 363-400, quem remete (p. 369) para a *canción* V de Sebastián de Córdoba, onde «la habitual antítesis entre fuego y hielo se reorienta en sentido piadoso».

tituem, no âmbito da poesia petrarquista, a essência do maneirismo europeu.⁴⁰ Dentro deste marco, Camões e Quevedo desenvolvem o tema da *aegritudo amoris* cruzado com o mecanismo retórico da *coincidentia oppositorum*, conforme um modelo que, remontando – como já vimos – ao soneto de Petrarca *Pace non trovo*,⁴¹ chega na Espanha através do filtro exercido por Santillana e Jorge Manrique.⁴²

Quem, dentre os primeiros, tratou descrever amor através duma sequência de *opposita* foi, contudo, Geoffrey Chaucer:⁴³

And if that I consente, I wrongfully
 Compleyne, iwis; thus possessed to and fro,
 Al steereles withinne a boot am I
 Amydde the see, bitwixen wyndes two,
 That in contrarie stonden evere mo.
 Allas! what is this wonder maladie?
 For hete of cold, for cold of hete, I dye.

Neste soneto, que como o soneto camoniano, também se termina por meio de uma interrogação, junto com a problemática dos contrários aparecem tanto a oposição *fuego* vs. *hielo* como o emprego do termo *maladie* correspondente a *enfermedad*, que acabamos de encontrar no poema de Quevedo.⁴⁴ «La enfermedad de la melancolía era uno de los síntomas tópicos del enamorado, y es referente común en la comedia del

⁴⁰ Georg Weise, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976.

⁴¹ Sobre a presença de Petrarca em Quevedo vejam-se, entre as intervenções mais recentes, Ulrich Schulz-Buschhaus, *Ein Petrarca-Zitat von Quevedo: Zur Poetik des barocken Sonetts in Spanien*, in Karl Holz et alii (org.), *Sinn und Sinnverständnis: Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag*, Berlin, E. Schmidt, 1997, pp. 52-64; José María Micó, *Petrarca y el cancionero de Quevedo*, art. cit.

⁴² L. Vázquez, *Cuando Quevedo bebe en Camoens y en Tirso de Molina*, «Estudios», 136 (1982), 97-102, p. 98.

⁴³ H. Ernest Wilkins, *Cantus Troili* [1949], in Id., *The Making of the ‘Canzoniere’ and Other Petrarchan Studies*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1951, pp. 305-10 (indicando o soneto petrarquiano *S’amor non è* como sendo «its unquestioned source»).

⁴⁴ Camões, no seu soneto, não trata do Amor como sendo uma doença. Para este motivo, cf. Massimo Ciavolella, *La ‘malattia d’amore’ dall’antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; M.G. Profeti, *La enfermedad como negación del cuerpo en la poesía de Quevedo*, in David A. Kossoff et alii (org.), «Actas» del VIII Congreso de la Asociación Intern. de Hispanistas, Madrid, Ed. Istmo, 1986, t. II, pp. 477-85; Paulo José Carvalho da Silva, *A dor de amor na medicina da alma da primeira modernidade*, «Revista Latinoamericana da Psicopatologia Fundamental» (São Paulo) 11,3 (setembro 2008), 475-87.

siglo XVII». ⁴⁵ Trata-se, com efeito, duma verdade científica da época, a propósito da qual, Garrote Pérez ⁴⁶ remete para este trecho de Oliva Sabuco, *Coloquio del conocimiento de sí mismo*: ⁴⁷

El entendimiento entiende y siente los males y daños presentes, y por la memoria se acuerda de los males y daños pasados, y por la razón y prudencia teme y espera los males y daños futuros, y por la voluntad aborrece estes tres géneros de males, presentes, pasados y futuros: y ama y desea, teme y aborrece, tiene esperanza y desesperanza, gozo y placer, enojo y pesar, temor, cuidado y congoja. Por todo lo cual les viene todo género de enfermedades y tantas muertes repentinas.

Neste quadro, vale a pena reproduzir esta passagem da *Adriana de Luigi Groto*: ⁴⁸

Fu il mio male un piacer senza allegrezza,
un voler, che si stringe, ancor che punga.
Un pensier, che si nutre, ancor che ancida.
Un affanno che 'l ciel dà per riposo.
Un ben supremo, fonte d'ogni male.
Un male estremo, d'ogni ben radice.
Una piaga mortal, che mi fec'io.

[Foi o meu mal um prazer sem alegria; um querer que se aperta, mesmo que fira; um pensamento que se nutre, mesmo que mate; um afã

⁴⁵ Antonio Carreño, *La semántica del engaño: 'El perro del hortelano' de Lope de Vega*, in *Busquemos otros montes* cit., pp. 75-98 [p. 91, remetendo para Agustín Albarracín Teulón, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954]; «Se hizo clásico, por ejemplo, el libro *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton que vino a ser la gran enciclopedia del tema. Caracteriza al amante irresoluto, escindido con frecuencia entre opciones o sentimientos dispares: amor manifesto frente al no correspondido; deseo frente a desdén; esperanza frente a total desilusión; sueño frente a realidad» (Carreño, *ibid.*).

⁴⁶ Francisco Garrote Pérez, *Pensamiento y Naturaleza en España durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 161.

⁴⁷ Também citado por Gaspar Garrote Bernal no seu comentário de Vicente Espinel, *Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, à margem do soneto III *Osando temo*, aqui reproduzido mais abaixo.

⁴⁸ Citada por Roberto Gigliucci, *Appunti sull'ossimoro d'amore nel Rinascimento*, pp. 66-67 (na rede); cf. Id., *Contraposti: Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento. Per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004. Sobre a importância de Groto dentro do petrarquismo europeu, veja-se agora Barbara Spaggiari, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italiq», 12 (2009), 175-202.

que o céu dá como repouso; um bem supremo, origem de todos males; um mal extremo, raíz de todos ben; uma chaga mortal, que eu próprio me causei].

O primeiro verso deste trecho corresponde, no soneto de Camões, ao v.3 “É um contentamento descontente», enquanto os vv.5-7 têm uma estrutura próxima, no de Quevedo, dos vv.3-4 «Es un soñado bien, un mal presente,/es un breve descanso muy cansado».

3. Baltasar Gracián assim define os contrários: «Este es el concepto que más le cuesta al ingenio (...). Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza», e mostra como os contrários implícitos num sujeito podem formar um enigma, que contribui ao desenvolvimento do ingênio do seu receptor: «cuanto más recóndita la razón del desempeño, es más bien recibida por erudita, y que arguye la gran perspicacia del ingenio».⁴⁹

A propósito da poesia de Francisco de Quevedo, Vittorio Bodini esteve entre os primeiros a falar de «un sistema regido por la ley de contrarios»;⁵⁰ e, conforme aponta Dámaso Alonso, «en esta manía de los contrarios no sólo sigue Quevedo la corriente petrarquista (...) sino que la exagera».⁵¹ Segundo Antonio Carreira, se «Quevedo pondrá mucho más el acento en agua y fuego que en aire, tierra o éter», uma das razões reside em «la extremosidad del lenguaje quevediano, su tendencia a polarizar y dividir el mundo en parejas de contrarios, mas allá de la tónica guerra de contrarios petrarquista: en efecto, de los cuatro o cinco elementos clásicos, sólo estos dos se consideran irreductibles enemigos».⁵²

⁴⁹ *Agudeza y arte de ingenio*, in Id., *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, discurso viii (*De las ponderaciones de contrariedad*), pp. 272-77. Vejam-se também os discursos xxxix (*De los problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas*), pp. 421-25; xli (*De la agudeza enigmática*), pp. 425-27; xlii (*De las respuestas prontas ingeniosas*), pp. 427-29. Cf. Baltasar Gracián y Morales, *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998; *Agudeza y arte de ingenio, estudio preliminar de Aurora Egido*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007.

⁵⁰ V. Bodini, *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, M. Roca, 1971, p. 203.

⁵¹ D. Alonso, *Poesía española, Análisis de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 504-05.

⁵² *Agua y fuego en la poesía amorosa de Quevedo*, in Jean-Pierre Étienvre (éd.), *Les quatre éléments dans les littératures d’Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 85-98 [p. 87].

Neste âmbito, Candelas Colodrón ilustra o soneto quevediano *Hermosísimo invierno de mi vida*, cujas quadras se terminam por uma interrogación («cómo en la elemental guerra del suelo/reina de sus contrarios defendida?»):

La paradoja, pues, aparece como instrumento para explicar la fusión de los contrarios (...). Contiene este soneto gran parte de ejercicio retórico argumentativo, con escasa presencia de la amada. Las metáforas se acumulan: invierno, hielo, nieve, tiernas flores, esfera de luz, Scitia del alma, Etna, yelo e hijo de la llama.⁵³

Vejam-se finalmente as reflexões de Pozuelo Yvancos:

Una por la que quedaba subrayado el antiguo tópico del amor como armonía entre fuerzas contrarias; la otra, verdadera constante quevediana, es la epítesis arrancada de la metáfora ígnea, por la que el amor es fuego, ardor, llama (...). Lo específico del estilo quevediano es su intensificación cuantitativa; no existe poema en que el fuego no sustituya al amor y llega a producir cansancio la insistente repetición de oposiciones fuego-yelo, nieve-ardor, frío-calor en que se armoniza las dos corrientes contrarias y la metáfora ígnea.⁵⁴

«Lope [no soneto *Desmayarse* acima citado] cierra su serie de infinitivos nombrando lo que se quería definir: ‘Esto es amor: quien lo probó lo sabe’.⁵⁵ Quevedo concluye su *definitio* transgrediendo la definición que de ‘contrarios’ daba la lógica tradicional, ya que estos no podrían coexistir en un mismo lugar».⁵⁶ Conforme recorda Smith,⁵⁷ na lógica ramista os *contraria* são *argumenta* (ou seja, lugares inherentes a imagens individuais); estas definições eram, aliás, muito populares nos tratados de *agudeza* do séc.XVII.

⁵³ «Etna, que ardentes nieves atesora» (v. 11); «Eres al vidrio parecida, Flora./que siendo hielo, es hijo de la llama» (vv. 13-14). Cf. Candelas Colodrón, op. cit., p. 69.

⁵⁴ José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1979, p. 273.

⁵⁵ A propósito, veja-se Bernhard König, *Liebe und Infinitiv: Materialien und Kommentare zur Geschichte eines Formtypes petrarkistischer Lyrik (Camões, Quevedo, Lope de Vega, Bembo, Petrarca)*, in Klaus W. Hempfer/Enrico Straub (org.), *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance, Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, F. Steiner, 1983, pp. 76-101.

⁵⁶ Lía Schwartz/Ignacio Arellano, ed. cit., p. 760.

⁵⁷ P. J. Smith, *Quevedo on Parnassus* cit., pp. 101-04 [p. 102].

A oposição que, com respeito a Camões, Quevedo introduz entre *fuego* e *hielo*, já se encontra dentro duma quadra ‘de oppositis’ de Serafino Aquilano, *Strambotti dubbi* 44,1-4:

Ohimé! che son di ghiaccio et corro al foco,
che m’arde con dolcezza el pecto e ’l core.
Chi può non vole aitarne assai né poco,
et seguio volontario el mio dolore

[‘Ai de mim! Sendo de gelo, corro ao fogo, que docemente me arde o peito e o coração. Quem poderia, não quere ajudar-me nem muito nem pouco, e voluntário sigo a minha dor’].

O próprio oxímoro *fuego helado* está no mesmo Aquilano, *Strambotti* 47 «Cremare el ghiaccio et far gelato il foco»,⁵⁸ e, de forma ainda mais próxima, em esta quadra de Girolamo Muzio, *Rime* 1,85:⁵⁹

Gelato foco ed infiammato ghiaccio
son io per voi, dolce nimica mia,
ché tal fu ’l punto in ch’io vi vidi in pria
ch’ancor de la memoria in fiamme agghiaccio

[‘Gelado fogo e inflamado gelo⁶⁰ sou eu para vós, minha doce inimiga: tal foi o momento em que eu vos vi a primeira vez, que ainda hoje só pelo facto de mo lembrar, me transformo em flamas geladas’];

bem como em outra de Benedetto Varchi, *Rime* 1,303,1-4:⁶¹

Quando menerà il Sol quel lieto giorno,
che dal foco gelato e ardente gielo,
(perch’io sì spesso in uno avvampo e gelo)
a te, Parnaso mio, faccia ritorno?⁶²

⁵⁸ Cf. a variante de Antonio Brocardo, *Rime* 44,42 «Sovra il gelato cor fiamma d’ardire». O antecedente mais antigo está em Chariteo, *Endimione* 19,7 «Ond’un gelato ardore al cor mi nacque» (Benedetto Gareth detto Il Chariteo, *Rime*, ed. E. Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892).

⁵⁹ Ed. Anna Maria Negri, Torino, Edizioni Res, 2007.

⁶⁰ Observe-se que, no original, a bímembração se atinge mediante duas oposições que só se realizam no nível semântico, sendo *gelo* e *ghiaccio* sinónimos, enquanto *foco* e *fiamma* constituem uma metonímia.

⁶¹ B. Varchi, *Opere*, Milano, Treves, 1858-59.

⁶² Cf. Id. 4,35,3 «Perché ghiacciando avvampi, ardendo treme»; 1,417,10-11 «Di quel ch’intorno al core ho foco e ghiaccio./Ma sì freddo è ’l calor, sì caldo il freddo».

[‘Quando será que o sol ilumine aquele dia feliz, em que, livrando-me do fogo gelado e do ardente gelo, que fazem com que amiúde me inflame e gele ao mesmo tempo, eu voltar, meu Parnaso, para ti?’].

O oxímoro, entretanto, tem seu arquétipo em Petrarca, e nomeadamente na antítese «arde (et) agghiaccia» (*Rvf* 152,11 = 178,2). Daqui passa para Boccaccio, *Rime* 2,14,12 «E tra ’l ghiaccio e la neve m’arde il core»; 161,10 «Arde la sera e, quando è l’alba, agghiaccia». ⁶³ A fórmula tornou-se frequente desde a poesia italiana do 400, ⁶⁴ sendo particularmente cultivada por Alessandro Sforza, ⁶⁵ Matteo Bandello ⁶⁶ e Luigi Alamanni. ⁶⁷

No século seguinte, vejamos as variantes presentes em Tullia d’Aragona, *Rime* 62,5 (Claudio Tolomei) «Allora agghiaccia ’l fuoco ed arde ’l gelo»; ⁶⁸ Bembo, *Rime* 86,14 «Di tal, che m’arde, strugge, agghiaccia e ’ndura»; ⁶⁹ Michelangelo, *Rime* 19,4 «insino a quella/c’oggi in un punto m’arde e ghiaccia el core»; G.B. Pigna, *Il ben divino* 180,33 «Il cor, che

⁶³ Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, I, Milano, Mondadori, 1992. Cf. *Poesie musicali del Trecento* a cura di G. Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, ball. 6,10 «Foco spirar che m’arde quando ghiaccia», bem como a variante de Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime* a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990, n° 144b,10 «se t’arde o gela».

⁶⁴ Cf. M.M. Boiardo, *Amorum Libri*, in Id., *Opere volgari*, ed. P. V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962, n° 43,95 «Nel foco, che t’arde ora, vedo un giaccio»; Angelo Galli, *Canzoniere*, ed. G. Nonni, Urbino, Accademia Raffaello, 1987, n° 59,8 «Che la fiamma che m’arde me s’agghiaccia»; Giusto dei Conti, *Canzoniere*, ed. L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933, n° 32,3 «O tu, donde arde il core e sempre agghiaccia» e n° 131,9 «Il cor sempr’arde, e l’alma triste agghiaccia»; A. Poliziano, *Rime*, ed. D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, n° 104,16 «Così s’adiaccia e arde a tutte l’ore»; Giovanni de’ Mantelli detto Il Tartaglia, *Versi d’amore*, ed. N. Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985, n° 38b,27 «Se mille volte el di arde ed agghiaccia».

⁶⁵ Muitas ocorrências em *Il Canzoniere*, ed. L. Cocito, Milano, Marzorati, 1973.

⁶⁶ *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989, n° 27,1 «Se ’l mio bel fuoco m’arde e agghiaccia»; 33,14 «Arde col fuoco di begli occhi e agghiaccia»; 100,12 «E questa, ch’arde il ghiaccio e agghiaccia il fuoco»; 103,33 «a quell’Amor che sola/m’arde ed agghiaccia».

⁶⁷ *Versi e prose* a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, n° 1,13,24 «Per lui s’arrossa, imbianca, arde ed agghiaccia»; 1,32,12 «Ché ancor arde per lei sempre ed agghiaccia»; 1,113,43 «Ben sa come in amor s’arde ed agghiaccia».

⁶⁸ Ed. E. Celani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1891, repr. 1968.

⁶⁹ Pietro Bembo, ed. Guglielmo Gorni, in G. Gorni *et alii* (org.), *Poeti del Cinquecento*, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 39-225 [p. 141].

nel pensarvi arde e agghiaccia»;⁷⁰ Bernardo Tasso, *Amori* 1,66,1 «Dunque se sempre il cor m’arde et agghiaccia».⁷¹ Particularmente notável a conclusão deste soneto incluído em Curzio Gonzaga, *Rime*, parte 1,35a,13, vv.11-14, na medida em que o princípio do oxímoro dá lugar a uma sequência de ‘impossibilia’:⁷²

O di somma virtù, gran Curzio, idea
Che d’opre è, qual di nome, alta e gentile:
Spetra i sassi, arde il ghiaccio, infiora il verno,
Vince Amor, dora il ferro, uomini bea.

A oposição *foco* vs. *gelo* pode ser exprimida amiúde mediante *foco* vs. *neve*: veja-se, mais uma vez, B. Varchi 4,5-6 «Da’ cui begli occhi e viso Amor distilla/foco gelato e calda neve insieme».⁷³ De qualquer forma, a transformação paradoxal que está na base deste oxímoro já se pode ler em Giacomo da Lentini⁷⁴ bem como em outros poetas da escola siciliana⁷⁵ e toscana,⁷⁶ até se fixar, sob a forma de dois ‘impossibilia’ organi-

⁷⁰ Ed. N. Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

⁷¹ *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, t. I (*I tre libri degli Amori*), Torino, Ed. Res, 1995. A difusão europeia deste oxímoro está confirmada por Shakespeare, *Romeo and Juliet* I, num contexto similar do ponto de vista retórico (vv. 181-85, 196-97): “O heavy lightness! serious vanity!/Misshapen chaos of well-seeming forms!/ Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!/Still-waking sleep, that is not what it is!/This love feel I, that feel no love in this./(...)/What is it else? A madness most discreet,/a choking gall, and a preserving sweet».

⁷² Tesi di laurea di O. Frandi (rel. Luigi Poma), Università di Pavia, 1979-80 (veja-se agora Curzio Gonzaga, *Rime*, a cura di Giovanna Barbero, Roma, Verso l’arte Edizioni, 1998).

⁷³ Fora de Itália, veja-se p. ex. Clément Marot: «Anne par jeu me jeta de la neige/que je cuidais froide certainement/mais c’était feu, l’expérience en ai-je/car embrasé je fus soudainement» (*Epigrammes*, 151).

⁷⁴ *Amando lungiamente*, v.53 «se fosse neve – foco mi parria»; *A l’aire claro*, vv.3-4 «E foco arzente ghiaccia diventare/e freda neve rendere calore» e vv.11-13 «Lo foco donde ardea stutò con foco./La vita che mi dè fue la mia morte;/lo foco che mi stinse, ora ne ’ncendo».

⁷⁵ Guido delle Colonne, *Ancor che l’aigua* v.19 «Ca fa lo foco nascere di neve»; Rinaldo d’Aquino, *Amorosa donna fina*, vv.40-45 «sutto esto manto di neve./di tal foco so raciso/che [mai non] me ne consuma:/d’uno foco che non pare/che [’n] la neve fa ’llumare,/ed incende tra lo ghiaccio».

⁷⁶ Bonagiunta, *A me adovene* vv.9-11 «Ma eo, che trag[g]o l’aigua de lo foco/(e no è null’om che lo potesse fare),/per lacrime ch’eo getto tutto coco»; Id., [*De*] *dentro da la nieve esce lo foco*; Neri de’ Visdomini, *Per ciò che ’l cor si dole* v.10 «Com’agua fred[d]’a lo calor del foco». A origem do tema é provençal, cf. Gianfranco Contini (org.), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, t. I, p. 272.

zados numa bímembração recíproca, em Petrarca, *Rvf* 30,10 «Vedrem ghiacciare il foco, arder la neve». ⁷⁷

No cancionero de Benedetto Varchi são frequentes os exemplos de oposição dentro deste campo semântico. Vejam-se em particular alguns sonetos, cada um dos quais está baseado numa sequência ‘de oppositis’: n.º 417, v.3 «fiamma»/«gelo», v.4 «state»/«verno», v.6 «flagro»/«gelo», vv.9-10 «incendio...cocente/rigor...freddo», v.11 «foco e ghiaccio», v.12 «ma sì freddo è ’l calor, sì caldo il freddo»; n.º 476, v.2 «sole»/«algori», v.4 «ardere il gelo», v.8 «Tal arsi ed alsi ch’ ancor flagro e gelo»; n.º 531, v.2 «tra fredda speme e timor caldo»; v.4 «Come uom che ’n ghiaccio suda e al foco trema»; v.6 «Solo al mio cor, per cui freddo àve e caldo». ⁷⁸

Além do soneto que nos ocupa, esta oposição ⁷⁹ foi utilizada de forma maneirista por Camões nos tercetos do son. XXXII:

Ditosa aquela flama que se atreve
A pagar seus ardores e tormentos,
Na vista de que o mundo tremer deve.

Namoram-se, Senhora, os Elementos
De vós; e queima o fogo aquela neve,
Que abrasa corações e pensamentos. ⁸⁰

4. O terceiro poema da recolha quevediana *Canta sola a Lisi* é também organizado em volta de uma única antítese:

Los que ciego me ven de haber llorado
y las lágrimas saben que he vertido,
admiran de que, en fuentes dividido
o en lluvias, ya no corra derramado.

⁷⁷ Esta, e outras passagens similares em Petrarca, foram reunidas por Pozuelo Yvan-cos, op. cit., pp. 289-90.

⁷⁸ Cf. também 73,4 «E divien ghiaccio il cor d’ardente foco»; 302,3-4 «Son dentro foco e fuor di ghiaccio paio,/quasi uom cui fiamma e gel tutto distempre».

⁷⁹ A oposição também pode ser apresentada em forma de fogo e água, como no incipit do son. 159 «Quando se vir com a ágoa o fogo arder» e no son. 220,14 «Sobre o fogo de Amor inútil ágoa!» ambos de autoria camoniana contestada (cf. LAF 1985, I, n.º 291, p. 235; n.º 375, p. 245).

⁸⁰ Cf. também son. 369,13 «Ser neve fria e logo arder em fogo» («Sem qualquer prova de autoria camoniana»: LAF 1985, I, n.º 123, p. 215). Um belo exemplo da mesma oposição em Luis de Góngora y Argote, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. crítica de José María Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 87-91, *Canción* VI,37-39: “Desnuda el brazo, el pecho descubierta,/entre templada nieve/evaporar contempla un fuego helado”.

Pero mi corazón arde admirado
(porque en tus llamas, Lisi, está encendido)
de no verme en centellas repartido,
y en humo negro y llamas desatado.

En mí no vencen largos y altos ríos
a incendios, que animosos me maltratan,
ni el llanto se defiende de sus bríos.

La agua y el fuego en mí de paces tratan;
y amigos son, por ser contrarios míos;
y los dos, por matarme, no se matan.⁸¹

A primeira quadra está consagrada à água e a segunda ao fogo, enquanto os tercetos descrevem a reconciliação destes dois opósitos: por um lado os ríos podem vencer o fogo, por outro lado, as lágrimas revelam-se impérvias às chamas; assim fogo e água têm concluído uma trégua, com vista a ambos lutarem contra o autor.⁸²

No seu comentário à margem do verso final (v. 193) da *Elegia II* de Garcilaso «Y assí diverso entre contrarios muero»,⁸³ Herrera remete entre outros⁸⁴ para Garci Sánchez de Badajoz, *Como ya mejor sabes*, vv. 7-12, quem usa de uma fórmula interrogativa⁸⁵ bastante próxima da que conclui

⁸¹ «The word *matar*, used twice in the final line of Quevedo's sonnet, is from a relatively lower stylistic register than the rest of the poem, and thus anchors it to a Castilian alternative, the *cancionero* tradition. The combination of Petrarchist and *cancionero* features suggest other Spanish predecessors, notably Garcilaso, whose *Hermosas ninfas* is echoed in Quevedo's fountain of tears” (Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 213).

⁸² Para uma análise deste soneto veja-se Navarrete, op. cit., pp. 211-12.

⁸³ «Contrarias son aquellas cosas que no pueden estar juntamente, según Ipócrates; i lo que él i Platón llaman contrario apellida Aristóteles opuesto, i es aquello que dista i está más apartado en cualquier género; no sólo lo caliente de lo frío, lo grande de lo pequeño, i lo mucho de lo poco» (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe/José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 661). Os contrários, conforme explica nos versos precedentes, são neste caso «el rigor de hielo» (v. 187) e «Aqueste vivo fuego, en que m'apuro/y consumirne poco a poco espero» (vv. 190-91).

⁸⁴ Ou seja, um soneto atribuído a Francisco de las Cuevas, por sua vez imitado de dois epigramas de Sannazaro.

⁸⁵ «Pues si los fríos umores/se curan con el calor,/su adversario,/cómo muero yo d'amores/curado con desamor,/su contrario?».

o soneto camoniano *Amor é um fogo*. Houve, entretanto, entre os críticos, quem propôs de remontar até a uma balada de Petrarca (*Rvf* 55,11-17):⁸⁶

Qual foco non avrian già spento et morto
l'onde che gli occhi tristi versan sempre?
Amor, avegna mi sia tardi accorto,
vol che tra duo contrari mi distempre,⁸⁷
et tende lacci in sí diverse tempre
che quand' ò più speranza che 'l cor n'esca,
allor più nel bel viso mi rinvessa.

«This is the source for the closing conceit of Quevedo's poem: these two opposites not only cancel each other out but are so arranged by love as to prolong the lover's life and thus his suffering. This life-and-death issue will become a key theme throughout the Lisi cycle».⁸⁸

No contexto espanhol, a temática relativa a antítese *fogo* vs. *gelo* fora desenvolvida, antes de Quevedo, por Fernando de Herrera:⁸⁹

Pensé, mas fue engañoso pensamiento
armar de duro ielo el pecho mío,⁹⁰
porqu'el fuego d'Amor al grave frío
no desatasse en nuevo encendimiento

Também se encontra em Herrera 89,1-2 «Yo bien pensaba, cuando el desdén justo/refrió en duro ielo el fuego ardiente».⁹¹ No âmbito desta

⁸⁶ Carlo Consiglio, *El Poema a Lisi y su Petrarquismo*, “Mediterraneo”, 4 (1946), 76-94, p. 81.

⁸⁷ Cf. *Rvf* 173,9-10 «Per questi extremi duo contrari et misti,/or con voglie gelate, or con accese».

⁸⁸ Navarrete, op. cit., p. 212.

⁸⁹ *Algunas obras de F. de Herrera* (1582), son. 3, in F.H., *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997, p. 357.

⁹⁰ Para Adolphe Coster, *Algunas Obras de Fernando de Herrera, edición crítica*, Paris, Champion, 1908, p. 13 nota, trata-se de imitação de Bembo, *Rime* 2,1-4 «Io, che già vago e sciolto avea pensato/viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme/che fiamma non potesse omai scaldarme./avampo tutto e son preso e legato». Bienvenido Morros Mestres, *Algunas observaciones sobre la prosa y la poesía de Herrera*, «El Crotalón», 2 (1985), 147-68, supõe (pp. 150-51) que, para o incipit deste soneto, Herrera se inspirou num de Bernardo Tasso, *Amori* 3,4,1-2 «l' credeva di gelo armato il core/andar sicuro a l'amorose imprese», e em outro de Benedetto Varchi, *Rime* 1,75,1-4 «Ben mi credea poter gran tempo armato/di pensier tristi e freddo ghiaccio il core/girmen senza sospetto omai, ch'Amore/fianco scaldasse più tanto gelato». Além de bastante conhecida, esta tópica é bem representada em Camões.

⁹¹ Coster, ed. cit., p. 155, nota 1, remete para o mesmo soneto de Bembo *Io, che già vago e sciolto*.

correlação básica, é especialmente notável este soneto do mesmo autor⁹² pela sua estrutura quase matemática em que está disposto:

Ardo, Amor, y no enciende 'l fuego al ielo,
i con el hielo no entorpesco al fuego;
contrasta el muerto ielo al vivo fuego;
todo soi vivo fuego i muerto hielo.

No tiene 'l frío polo tanto ielo,
ni ocupa el cerco eterio tanto fuego;
tan igual es mi pena, que ni el fuego
m'ofende más, ni menos daña el ielo.

Muero i vivo en la vida i en la muerte,
i la muerte no acaba, ni la vida,
porque la vida crece con la muerte.

Tú, que puedes hazer la muerte vida,
¿por qué me tienes vivo en esta muerte?;
¿por qué me tienes muerto en esta vida?

O soneto assenta numa dupla correlação opositiva, *fuego* vs. *hielo* nas quadras, *muerte* vs. *vida*⁹³ nos tercetos. A primeira quadra é construída a partir de dois quiasmos ab,ba;ba,ab, sendo a = *fuego* e b = *hielo*. Um quiasmo análogo cd,dc;cd,dc caracteriza o primeiro terceto, sendo c = *muerte* e d = *vida*. Tanto na segunda quadra quanto no segundo terceto, as oposições situam-se no momento da rima, com esquema ab,ba e, respectivamente, cd,dc,cd. A dilatação com respeito à segunda quadra funda-se no emprego repetido dos substantivos de base. As formas verbais *muero* y *vivo*, não por acaso, se encontram no começo do primeiro terceto.

O modelo é o soneto petrarquiano *Rvf* 18, cujas quadras se fundam na alternância das palavras-rimas com 'aequivocatio' *parte: luce* (caso

⁹² *Versos de Fernando de Herrera* (1619), Libro II, son. 17, cf. ed. cit., pp. 652-53.

⁹³ A oposição *fuego/hielo* vs. *morte/vida* também se apresenta na primeira das três décimas com que, em 1639, Gerónimo de Porras responde à velha pergunta de Gregorio Silvestre («Servís con grande querer/a una muy hermosa dama»): «Vaya al mar la que me ofende/cuando por mí se desvela/muera el fuego que me hiel/viva el hielo que me enciende/mas mi impulso reprehende/una natural razón» (cf. Antonio Alatorre, *Un tema fecundo: las 'encontradas correspondencias'*, «Nueva revista de filología hispánica», 51 [2003], 81-146, p. 95).

único no *Canzoniere*), enquanto cada um dos tercetos rima em *morte: desio: sole*.⁹⁴

Também baseado na dicotomia *fuego vs. hielo*, o son. 72 de *Algunas obras de Fernando de Herrera* apresenta uma estrutura bem próxima da que caracteriza o soneto precedente.⁹⁵ A dicotomia, aqui representada por *fuego vs. nieve*,⁹⁶ figura intercalada na rima das quadras, enquanto *llama vs. ielo* compõem as oposições presentes nas rimas dos tercetos. No fim do primeiro terceto temos *ielo i llama* que não por acaso anuncia, como no soneto precedente, as rimas que contêm os tercetos:

Amor en mí se muestra todo fuego,
I en las entrañas de mi Luz es nieve;
Fuego no ai qu'ella no torne nieve,
Ni nieve que no mude yo en mi fuego.

La fría zona abraso con mi fuego
L'ardiente mi Luz buelve elada nieve;
Pero no puedo yo encender su nieve,
Ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.

Contrastan igualmente ielo i llama,
Que d'otra suerte fuera el mundo ielo,
O su máquina toda viva llama.

⁹⁴ Remete para o modelo petrarquiano Joseph G. Fucilla, *Studies and Notes (literally and historical)*, Napoli/Roma, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953, p. 84. Sobre a presença deste soneto em Quevedo cf. Javier García Gibert, *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro*, Universitat de València, 1997, p. 103. Sobre a «imaginería del fuego e del hielo en la obra de Herrera» cf. María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, p. 565. O emprego do verbo *arder* foi ilustrado por Valerio Nardoni, *Attraverso aurei ingegni: Garcilaso, Herrera, Góngora tra Italia e Spagna*, Firenze, Alinea, 2005, p. 111. Vejam-se ainda Oreste Macrí, *Francisco de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 590; Gary Joseph Brown, *Rhetoric, structure and Petrarchan pose in the Spanish siglo de oro love sonnet* (Thesis), University of Wisconsin: Madison, 1974, p. 291; Ricardo Senabre, *Estudios sobre el siglo de oro, Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Ed. nacional, 1984, p. 470; Rosa Navarro Durán, *El subrayado del contorno del soneto en la poesía de Fernando de Herrera*, «Archivo hispalense», t. 69, n° 211 (enero-abril 1986), 27-47, p. 46.

⁹⁵ C. Cuevas, ed. cit., p. 458.

⁹⁶ Veja-se, na mesma recolha, son. III,9-11 «El fuego al ielo destempló en tal suerte/que, gastando su humor, quedó ardor hecho;/i es llama, es fuego todo cuanto espiro»; *Elegia* V,63-64 «La fría nieve m'abrasó en tu fuego;/la llama que busqué me hizo ielo» (ed. cit., pp. 357 e 423).

Más fuera, porque ya resuelto en ielo,
O el corazón desvanecido en llama,
Ni temiera mi llama ni su ielo.

Fucilla aponta para este soneto de Rainieri:⁹⁷

Amore, ond’è ch’entr’al mio petto i’ senta
Le fiamme e ’l gielo in un medesimo loco,
Né però si consuma il ghiaccio al foco,
Né la fiamma dal giel pur anco è spenta?

Fero duol certo, ch’al mio cor s’avventa
Fra duo contrari, ove non cede un poco
A l’altro l’uno; anzi con aspro gioco,
L’un co l’altro più rio sempre diventa.

Opra, altero Signor, sol il tuo ghiaccio,
O nel mio cor sol co le fiamme vieni,
Se de la morte mia tanto ti cale;

Che trar non mi poss’io di questo impaccio,
E non puote uom perir di duo veleni,
Mentre contende l’un co l’altro male.

Trata-se, mais uma vez, duma luta que não se pode resolver entre «duo contrari», ou melhor dizendo, «duo veleni»: por um lado, *foco* ou *fiamme*, e por outro, *gielo* ou *ghiaccio*.

Vicente Espinel⁹⁸ também se utilizou desta dicotomia na sua *octava* I, vv. 17-19:

Y este miedo que nace tan cobarde

⁹⁷ Fucilla, *Estudios* cit., p. 146; Anton Francesco Raineri, *Cento sonetti*, ed. Rossana Sodano, Torino, Ed. Res, 2004, p. 20.

⁹⁸ As *Diversas Rimas*, seu único livro de poesia, saiu em 1595, quando o autor estava com 41 anos. Sobre su fama en el séc.XVII, baseada em seu talento de músico; na invenção, ou melhor dizendo, regularização da *espinela* (uma variante de la *décima*); em seu ‘prelopismo’; e na novela *Marcos de Obregón*, vejam-se José Lara Garrido/Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel: Historia y antología de la crítica*, 2 vols., Diputación provincial de Málaga, 1993, t. I, pp. xi-xvi. Sobre a recepção e importância de sua produção poética, de que falta ainda uma edição crítica, veja-se *ibid.*, pp. lix-lxxiii; A. Antony Heathcote, *Vida y época* [1977], *ibid.*, pp. 131-52 [pp. 147-49]; e sobre tudo os artigos, traduzidos – como, aliás, os demais nesta recolha – para espanhol e reunidos sob os títulos *Espinel poeta* e *Las ‘Diversas rimas’* (*ibid.*, pp. 207-357). Cf. também Alberto Navarro González, *Vicente Espinel Músico, Poeta y Novelista Andaluz*, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 46-68.

de tu valor y mi desconfianza,
el fuego yela cuando en mí más arde

O soneto utilizado como incipit da recolha poética de Espinel começa, justamente, por *Éstas son las reliquias, fuego y hielo*.⁹⁹ Finalmente, o uso da mesma dicotomia encontra-se no soneto do português Jerônimo Bahia,¹⁰⁰ publicado na antologia *A Fénix renascida*:¹⁰¹

Duro a ternezas, tierno a disfavores,
Sordo a mil quejas, y a mil rayos ciego,
Amo desdenes, desdeñando amores;
Ruego el desprecio, despreciando el ruego.

Es Filis hielos, Cloris es ardores;
Mas dando a Filis lo que a cloris niego,
Cogiendo espinas y dejando flores,
Fuego a la nieve soy, soy nieve al fuego.

Vuelto en escarcha, en llama convertido,
Etna que en el incendio está nevado,
Etna soy que en la nieve está encendido.

⁹⁹ «Sin embargo, [Espinel] muestra una profunda semejanza con Herrera en su gusto por el empleo de metáforas múltiples, de antítesis de luz, fuego y colores brillantes en las imágenes: “Estas son las reliquias, fuego y yelo/con que lloré y canté mi pena y gloria” (...). Cuando Espinel emplea la expresión petrarquista en uno de sus primeros sonetos, *De yelo os hizo amor, e a mí de fuego*, recordamos en el acto el mismo contraste utilizado tan a menudo por el ‘divino’, como en su soneto LXII, *Amor en mí se muestra todo fuego*, o en la *Elegía VIII*, “La llama que destruye el pecho mío”»: Dorothy C. Clarke, [*La poesía de Vicente Espinel*] [1956], in Lara Garrido/Garrote Bernal, cit., pp. 211-30 [p. 225 e nota 28].

¹⁰⁰ Alatorre, *Un tema fecundo* cit., qualifica o soneto de «obra mestra de barroquismo» graças a «las rigurosas simetrías, casi matemáticas, y los artificiosísimos contrastes» (pp. 125-26). De Lope de Vega provém, a seu parecer, «la insistente antítesi de la nieve y el fuego». Vejam-se *El halcón de Federico*, parte 13. Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620, repr. fot. Real Ac., t. 72; repr. digital, Bibl. virtual M. de Cervantes, Alicante/Bibl. Nac., Madrid, 2009: «con hielo enciendo, y nieve, en fin, me abrasa»; *La moza de cántaro*, ed. Madison Stathers, N.Y., Henry Holt & Co., 1913, Acto II, esc. 3, vv. 1100-02: “Da hielo a hielo, Amor, y llama a llama, / Porque pueda querer a quien la quiere / O pueda aborrecer a quien desama”.

¹⁰¹ Os cinco tomos de *A Fénix Renascida, ou Obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, foram impressos entre 1716 e 1728, e reeditados em 1746.

Cese, Amor, mi descuido o mi cuidado:¹⁰²
 O no olvide ya más, siendo querido,
 O no quiera ya más, siendo olvidado.

Este soneto, como o precedente de Herrera, tem em seus versos rigorosa simetria na aplicação das antíteses. No primeiro quarteto encontram-se apenas oposições com base no mesmo radical, que compõem a bímembração dos versos. Já no segundo quarteto são utilizadas as oposições semânticas *hielo* vs. *ardores* / *fuego* vs. *nieve*. E no primeiro terceto nos deparamos com a oposição *fuego* vs. *hielo*, representada de maneira alegórica pelo sintagma *Etna nevado*, que pode ser visto como uma fusão de oposições.

A imagem do vulcão identificada com a paixão amorosa foi uma continuada referência na poesia antiga¹⁰³, e já a incandescência dessa paixão avivada paradoxalmente pelos contrários *fuego/hielo* foi muito frequentada pela lírica humanista e renascentista. Neste soneto de Lorenzo de Medici,¹⁰⁴ o Etna (= Mongibello)¹⁰⁵ toma figura de paixão amorosa:¹⁰⁶

Qual meraviglia, o mio gentil Cortese,¹⁰⁷
 se del tacito, bianco, errante vello,
 freddo, ristretto, nuovo Mongibello
 Amor nel tuo gelato petto accese?

Em Luigi Alamanni a imagem do monte nevado figura em oposição ao vulcão inflamado, na medida em que a candura de Galatea é comparada, nas palavras de Polifemo, à neve branca que recobre o Etna e o monte Pachino.¹⁰⁸ Benedetto Varchi também recorre à imagem do vulcão ressaltando

¹⁰² Pode ser comparado ao v.5 do soneto de Quevedo *Es hielo abrasador*: «Es un descuido que nos dá cuidado».

¹⁰³ Veja-se Juan Luis Arcaz Pozo, *La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI*, «Cuadernos de filología clásica/Estudios latinos», 6 (1994), 195-206, com exemplos, entre outros, de Diego Hurtado de Mendoza e Fernando de Herrera.

¹⁰⁴ L. de Médici, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1992, t. I, pp. 301-02.

¹⁰⁵ Pelo qual cf. Petrarca, *Rvf* 42,6 e *Tr. Cup.* 4, 155.

¹⁰⁶ ‘Nevando’ sobre um coração há muito tempo gelado, Amor volta a acender nele um novo vulcão.

¹⁰⁷ Provavelmente Alessandro Cortese (1448-1490 ca.), irmão do mais conhecido (pela polémica com Poliziano sobre imitação) Paolo: cf. Orvieto, ed. cit., p. 301.

¹⁰⁸ *Rime* 1,126,29-30 «Candida sei più che al gelato verno/L’Etna e il Pachin, ma più sdegnosa e fera».

seu fogo e seu gelo como metáfora amorosa.¹⁰⁹ Lope de Vega faz o mesmo em *El soldado amante*.¹¹⁰ Veja-se também o último terceto dum soneto de Quevedo: «Mas como en alta nieve ardo encendido;/soy Encélado vivo y Etna amante».¹¹¹

Lope de Vega em sua obra, já mencionada, *El halcón de Federico* apresenta este soneto pronunciado pelo protagonista:¹¹²

Amo quien me aborrece, aborreciendo ¹¹³
A quien me quiere, adoro a mi enemigo,
Huyo de quien me va siguiendo, y sigo
La misma sombra que de mi va huyendo,

Muero por quien por otro está muriendo,
Y a quien me da su vida a muerte obligo,
A quien me sigue con lealtad, persigo,
Y a quien jamás me paga estoy sirviendo.

¹⁰⁹ Cf. os sonetos 110,14 «Qual Reno agghiaccio e quasi Etna ardo» e 317,9-11 «L'incendio d'Etna è men cocente assai/e 'l rigor della Tana assai men freddo/di quel ch'intorno al core ho foco e ghiaccio».

¹¹⁰ «Pues quién habrá que resista / tanto hielo y tanto fuego? [...]A Mongibelo parece/que entre hielo brota llamas» (*Obras de Lope de Vega* publ. por la Real Academia Española, Nueva edición, Madrid, Obras dramáticas, t. 9, Madrid, Tip. de Archivos,1930, pp. 552-89).

¹¹¹ Candelas Colodrón, op. cit., pp. 72-73.

¹¹² Remissão para *Amor é um fogo* de Camões e bibliografia em Felipe B. Pedraza Jiménez, *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. I, p. 460ss. Veja-se ainda Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, 1998, pp. 221, 285, 989.

¹¹³ Podemos perceber neste verso a influência do Epigrama 94 de Ausônio «Hanc amo quae me odit, contra illam quae me amat odi:/compono inter nos, si potes, alma Venus». Cf. Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, ed. Diego Marín/Evely Rigg, Madrid, 1963 (Boletín de la Real Academia Española, Anejo 8), Acto I, vv. 953-55 «Da un medio, Amor, para pasar la vida,/pues aborrezco a quien me adora y quiere,/y quiero locamente a quien me olvida».

Assi por este mar de amor navego,
Con hielo abraso, y nieve en fin me enciende,¹¹⁴
Donde sigo mi error, la razón niego,

Que quando amor lo que es razón pretende,
Ya no es amor, que amor es niño, y ciego,
Qual ciego mira, y como niño entiende.

Com certeza, o dístico «A quien...sirviendo» retoma os vv. 9-10 do soneto camoniano que nos ocupa («É servir a quem vence, o vencedor;/é ter com quem nos mata lealdade»), enquanto o paradoxo «Con hielo abraso», bem como o epíteto «niño» atribuído ao Amor, parecem derivar do soneto *Es hielo abrasador* de Quevedo.

Veja-se também, de Lope de Vega, o soneto declamado por doña Ana em *La moza de cántaro*:¹¹⁵

Amaba Filis a quien no la amaba,
y a quien la amaba, ingrata aborrecía;
hablaba a quien jamás le respondía,
sin responder jamás a quien la hablaba.

Seguía a quien huyendo la dejaba,
dejaba a quien amando la seguía;
por quien la despreciaba se perdía,
y a el perdido por ella despreciaba.

Concierta, Amor, si ya posible fuere,
desigualdad que tu poder infama:
muera quien vive, y vivirá quien muere.

¹¹⁴ O modelo está em Garcilaso de la Vega, *Égloga* I,57-59: “¡Oh más dura que mármol a mis quejas/y al encendido fuego en que me quemo/más helada que nieve, Galatea!” (*Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Madrid, Crítica, 1995, p. 123). Veja-se também Lope de Vega, *Segunda parte del Príncipe Perfecto*, parte 18, Acto III. Madrid, por Iuan Gonçález, a costa de Alonso Pérez, 1623; repr. digital, Bibl. virtual M. de Cervantes, Alicante/Bibl. Nac., Madrid, 2009, p. 479: “Quiero, por condición de Amor injusto/que la satisfacción causa disgusto/y la sospecha enciende un pecho helado»; *El galán de la Membrilla*, ed. cit., Acto I, v. 949 «La fee te yela y el desdén te ençiende».

¹¹⁵ Ato I, esc. III, na refundição de Cándido María Trigueros, Valencia, Joseph de Orga, 1803; cf. Ubaldo Cerezo Rubio/Rafael González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Reichenberger, 1998, p. 266ss.

Da hielo a hielo, Amor, y llama a llama,
 porque pueda querer a quien la quiere,
 o pueda aborrecer a quien desama.

Aqui Lope explora todo um amplo leque de recursos gramaticais para variadamente declinar a figura do *oppositum*: a simples negação do lexema (*amaba/no amaba*); a antítese, também realizada usando de classes gramaticais diferentes (*amaba/aborrecía; seguía/huyendo; dejaba/amando; despreciaba/se perdía*); a falta de correspondência que faz com que a ação se torne inútil (*hablaba/jamás respondía*).

Aquilo que no soneto de Camões é ser contrário a si próprio por falta de amizade (ou conformidade) entre os elementos, em Lope é, mais simplesmente e menos filosoficamente, uma incitação a consertar as desigualdades, o conserto podendo-se atingir quer por inversão (v. 11), quer por paridade dos opostos (vv. 12-14).

5. Como já vimos, um dos traços comuns aos sonetos *Amor é um fogo* e *Es hielo abrasador* é o emprego de conceitos contrários. «Sería asombroso establecer con toda exactitud la estadística del material poético que, en en Renacimiento, en el Manierismo y en el Barroco se funda sobre esta fórmula estilística: la síntesis de los contrarios (...). Solamente esta veta de la influencia de Camoens – el soneto definiendo el amor – podría dar lugar a un libro, no pequeño, antologizando sus imitaciones en el Siglo de Oro»: assim Luís Rosales,¹¹⁶ quem neste caso se limita a reproduzir o soneto do conde de Villamediana *Amor es un misterio que se cría*. Rosales, na esteira do seu mestre D. Alonso, afirma que *Es hielo abrasador* «no es de Quevedo (...), es una paráfrasis, y aun a veces traducción literal» do modelo camoniano. Na verdade, uma análise mais detida mostra que o soneto de Quevedo é muito mais do que uma mera imitação.

As oposições com base no mesmo radical aparecem em *Amor é um fogo* no v.3 «É um contentamento descontente»; v. 4 «É dor que desatina sem doer»; v.7 «É nunca contentar-se de contente»; v.10 «É servir a quem vence, o vencedor». No soneto de Quevedo estão no v. 4 «Es un breve descanso muy cansado»; v.5 «Es un descuido que nos da cuidado»;¹¹⁷ v. 8 «Un amar solamente ser amado».

¹¹⁶ Op. cit., p. 102.

¹¹⁷ A mesma oposição se encontra em mais dois sonetos do ‘corpus’ camoniano, a saber, 191,3 «De tudo se descuida o meu cuidado» («Autoria camoniana contestada», LAF 1985, I, n.º 80, p. 110) e 295,5 «Trocou-se o meu descuido em tal cuidado» («Sem qualquer prova de autoria camoniana», *ibid.*, n.º 2, p. 201).

Dois exemplos de oposição com radicais diferentes em Camões no v.8 «É cuidar que se ganha em se perder» e v.10 «É servir a quem vence, o vencedor», e outros tantos em Quevedo, vejam-se v.6 «Un cobarde con nombre de valiente»; v.7 «Un andar solitario entre la gente».

Uma terceira categoria é constituída, em Camões, pelos paradoxos formados por contradição meramente semântica, vejam-se v.1 «Amor é fogo que arde sem se ver», v.9 «É querer estar preso por vontade»,¹¹⁸ v.11 «É ter com quem nos mata, lealdade», além dos v. 2 «É ferida que dói e não se sente» e v. 6 «É um solitário andar por entre a gente». Ambos foram traduzidos por Quevedo, v.2 «Es herida que duele y no se siente» e v. 7 «Un andar solitario entre la gente», aos quais ele acrescenta o v.11 «Enfermedad que crece si es curada».

Entretanto, a inovação mais importante no soneto quevediano concerne ao emprego de versos bimembrados, a partir do v.1 «Es hielo abrasador, es fuego helado» que relaciona dois oxímoros, e conta com a presença de um quiasmo. O v.3 «Es un soñado bien, un mal presente» contém bimembração e quiasmo. Este verso não traz ligação direta com o soneto *Amor é um fogo*, mas a antítese *passado/presente* se encontra várias vezes no ‘corpus’ dos sonetos camonianos.¹¹⁹

A bimembração, que foi, como é sabido, uma das tendências estilísticas de maior relevância em toda a poesia dos séculos XVI e XVII, caracteriza-se como um dos fenômenos relacionados com a pluralidade sintática. Consiste em uma repetição na segunda parte do verso, dos mesmos elementos morfológicos e sintáticos empregados de modo igual ao da primeira. Produz-se quando o verso está dividido em dois membros equidistantes: as palavras incluídas em cada membro pertencem à mesma categoria gramatical e estão colocadas na mesma ordem.

Em outros termos, a bimembração consiste na divisão de um conceito ou um verso em dois elementos paralelos, podendo ser formada por contrários ou sem contrários. A antítese ou contraste consiste em enfrentar atitudes, ações e conceitos contrários, e particularmente, na apresentação de uma idéia por meio de termos contraditórios, em forma paralelís-

¹¹⁸ Cf. 128,11 «Usar de liberdade, e ser cativo» («Sem qualquer prova de autoria camoniana», *ibid.*, n° 58, p. 208).

¹¹⁹ Vejam-se 25,3 «Do doce bem passado, e mal presente» e 379,7-8 «De todo bem passado se esquecia/e só no mal presente se ocupava» (ambos de «autoria camoniana contestada», LAF 1985, I, n° 360, p. 243 e n° 284, p. 234); 314, 2-3 «Saudades de meu bem passado [*sic*],/mas são eu a tantos males condenado/como com minha dor e mal presente» («Sem qualquer prova de autoria camoniana», *ibid.*, n° 328, p. 239). Cf. também III, 10 «Despojos doces de meu bem passado».

tica e concisa. É Dámaso Alonso quem a vinculou diretamente com o petrarquismo.¹²⁰

Com respeito à oposição ou antítese, o oxímoro (no soneto quevediano: v.1 «hielo abrasador», «fuego helado», v.9 «libertad encarcelada») avança para a *coincidentia oppositorum*,¹²¹ e a este título, é considerado como uma marca retórica característica da lírica amorosa quinhentista.¹²²

6. Ambos os sonetos, o camoniano *Amor é um fogo* e o quevediano *Es hielo abrasador*, são constituídos por uma anáfora de *e ~ es* que abrange as quadras e o primeiro terceto. No que concerne a *Amor é um fogo*, Faria e Sousa apresenta em sua obra uma versão diferente daquela transmitida nas edições impressas, pois afirma ter em suas mãos um manuscrito com uma versão que diz ser «de última lima»:¹²³

Amor he hum fogo que arde sem se ver;
 He ferida que doe, & não se sente;
 He hum contentamento descontente;
 He dor que desatina sem doer:
 He hũ não querer maes que bem querer;
 He solitario andar por entre a gente;
 He hum não contentarse de contente;
 He cuidar que se ganha em se perder:

 He hum estarse preso por vontade;
 He servir a quem vence o vencedor;
 He hum ter com quem nos mata lealdade.

¹²⁰ Veja-se D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960², e notadamente, o cap. *La simetria bilateral*, pp. 117-73.

¹²¹ «Ove l'antitesi distingue, l'ossimoro fonde: l'ossimoro è sostanzialmente una negazione del rapporto antitetico» (Gigliucci, art. cit., p. 72, nota 22). «L'introiezione del dettato poetico petrarchesco, nel Cinquecento, è dunque, anche e soprattutto, adozione di una *langue* topico-ossimorica robustamente radicata» (*ibid.*, pp. 72-73).

¹²² «Ecco un territorio dove gli ossimori possono spesso rimanere insoluti: il territorio dell'amore, della poesia d'amore (...). Nella lirica amorosa nesi quali dolce amarezza, odio e amore, fuoco e ghiaccio, sofferenza e godimento sono straordinari proprio quando non solubili, autentici materiali per la diagnosi differenziale di amore» (Gigliucci, art. cit., p. 66).

¹²³ *Rimas Várias* cit., t. I, p. 161.

Mas como causar pode o seu favor
 Nos mortaes corações conformidade
 Sendo asi tão contrario o mesmo Amor?

Faria e Sousa explica sua escolha pela versão do manuscrito por duas diferenças maiores. A seu parecer, a estrutura anafórica sobre a qual assenta o soneto camoniano na versão impressa não é perfeita, na medida em que não seria mostra adequada «del cuidado con que el P. escribía». Com efeito, tanto no texto de MA como no de Ri, a alternância entre *é um* e *é* está limitada aos cinco primeiros versos, e logo só se encontra *é*; pelo contrário, no manuscrito de Faria e Sousa a mesma alternância corre regularmente até ao v.11:¹²⁴

Amor é um ...	Amor he hum ...
É ...	He ...
É um ...	He hum ...
{ É ...	{ He ...
{ É um ...	{ He hũ ...
É ...	He ...
É ...	He hum ...
É ...	He ...
{ É um ...	{ He hum ...
É ...	He ...
É ...	He hum ...
É ...	

A segunda razão, pela qual Faria e Sousa privilegia esta versão, é o fato do v.13 conter o termo *conformidade*, a seu parecer mais adequado, em lugar de *amizade* como está nas edições impressas.

O Visconde de Juromenha¹²⁵ confere em sua obra uma total credibilidade ao fato de Faria e Sousa ter encontrado este soneto «amelhorado» em um manuscrito e, resumindo a argumentação do seu predecessor, explica que as diferenças principais consistem, primeiro, em alternar *he* e *he um* com regularidade, o que não se encontra na primeira edição; se-

¹²⁴ «En las impresiones no está alternado lo con que entran todos los onze versos: el primero entra *he hum*; el segundo *he*; el tercero, *he hum*; el quarto, *he*; el quinto *he hum*: asta aquí corre esta alternativa; pero en los otros no se observa (...): y en el manuscrito estava éso puntualmente alternado como ahí se ve».

¹²⁵ *Obras de Luiz de Camões*, Lisboa, vol. II, Imprensa Nacional, 1861, pp. 419-20.

gundo, a última palavra do v.13, tal como aparece no manuscrito, seria «mais própria como contraposta às contrariedades que descreve».¹²⁶

Em resumo, na opinião de Faria e Sousa, tanto a versão impressa como a manuscrita seriam autorais, sendo a manuscrita posterior, e por isso mais conforme à última vontade do autor,¹²⁷ posto que, além de corrigir *amizade* para *conformidade*, retocou o texto essencialmente no intuito de aperfeiçoar o esquema anafórico, verdadeira espinha dorsal do soneto. Com efeito, as transformações relativas aos vv.7, 9, 11 respondem todas à necessidade de introduzir *He hum* no começo de cada um dos três versos:

v.7 *É nunca contentar-se de contente* → *He hum não contentarse de contente*

v.9 *É querer estar preso por vontade* → *He hum estarse preso por vontade*

v.11 *É ter com quem nos mata lealdade* → *He hum ter com quem nos mata lealdade*

A primeira questão que temos que colocar é a seguinte: o esquema proposto por Faria e Sousa será, de verdade, preferível (isto é, ‘difficilior’), com respeito ao esquema transmitido por MA e Ri?

No plano da estrutura prosódica, nem um nem outro parecem coerentes. No texto de Faria e Sousa, o sintagma *he hum* é dissílabo (com dialefa) nos vv.3, 5, 7, 9; monossílabo (com sinalefa) no vv.1 e 11. No texto impresso, o mesmo sintagma é três vezes dissílabo (vv.3, 5, 6)¹²⁸ e só uma vez monossílabo (v.1). Uma maneira de racionalizar completamente o texto impresso seria de eliminar *um* no v. 1, obtendo-se assim uma certa correspondência de esquemas entre a primeira e a segunda quadra:

é fogo	É um
é ferida	é um
é um	é nunca
é dor	é um

Se o argumento prosódico não é conclusivo, no plano textual o v.8 *é um cuidar [cudar MA] que ganha em se perder*, tal como se lê em MA e Ri, é com certeza superior à lição de Faria e Sousa, *He cuidar que se ganha em se perder*, pois *cuidar* no segundo caso significa banalmente

¹²⁶ Cf. Faria e Sousa, op. cit., p. 162: «tiene gran correspondencia con las contrariedades que propuso, como opuesto dellas».

¹²⁷ «Desto se ve que este manuscrito era de lo limado; e por esso me resolvi a usar dél».

¹²⁸ À condição que o v. 6 seja lido «É | um^andar solitário^entre | as gentes».

‘pensar’, enquanto no primeiro é um termo próprio da linguagem trovadoresca. Carolina Michaëlis, no seu glossário do cancionero da Ajuda,¹²⁹ a propósito do verbo *cuidar* atesta o sentido de ‘estar cuidadoso, triste, meditabundo, scismar’ numa estrofe de Affonso Meendes de Beesteiros (vv.9852-57):

Cativ’! e sempre cuidarei?
E cuido, se Deus mi perdon!
Ar cuido no meu coraçom
que ja per cuidar morrerei;
e cuido muit’em mia senhor.
Ar cuid’eu aver seu amor.¹³⁰

No mesmo glossário, com referência ao subst. *cuidar*, o sentido ‘meditar, scismar’ encontra duas abonações. A primeira nos vv. 398-99, incipit duma cantiga de Joan Soaires Somesso: «Muitas vezes em meu cuidar/ei eu gran ben de mia senhor».¹³¹ A segunda no v.1188, dentro da terceira estrofe duma cantiga de Martin Soares (vv. 1184-90), enquanto em dois versos que precedem, o mesmo verbo tem o sentido mais comum:

E quand’ar soyo cuidar no pavor
que me fazedes, mia senhora, soffrer,
enton cuid’eu, enquant’eu vivo for’,
que nuncha venh’ao vosso poder.
Mais tolhe-m’én log’aqueste cuidar
vosso bon prez e vosso semelhar,
e quanto ben de vos ouço dizer.¹³²

¹²⁹ *Cancioneiro da Ajuda*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Niemeyer, 1904, vol. I; reimpr. acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII), Lisboa, IN-CM, 1990.

¹³⁰ Tradução da editora: ‘Ach ich Elender, und soll ich denn immer sinnend leiden? Denn ich leide sinnend, so wahr mir Gott verzeihen möge; und ersinne in meinem Herzen, dass ich am Sinnen sterben werde. Mein Sinnen geht auf meine Herrin; denn ich sinne darüber, wie ich ihre Liebe gewinne’. No glossário, p. 23, este sentido é referido apenas aos vv.9852 e 9855.

¹³¹ ‘Im Traumdenken geschieht es mir oft, dass meine Herrin mir Huld erweist’. O mesmo termo repercute-se no começo da segunda estrofe, vv.405-06 «Nen acharei ergu’em cuidar/conselho» (‘wird mir nur im Traume Hilfe werden’), e no final da terceira estrofe, v. 21 «sempr’em cuidá-lo poss’aver!» (‘werde ich Gutes von ihr nur in der angegebenen Weise erfhren: im Traumdenken’).

¹³² ‘Denke ich aber dann wieder an die Furcht, die ich um Euch erdulde, so bin ich Sinnes, mich nie wider in meinem Leben in Eure Macht zu begeben. Eure Wert

O verbo *cuidar*, como termo técnico de origem trovadoresca, continua a ser utilizado no cancionero de Garcia de Resende,¹³³ conforme atesta p. ex. a seguinte estrofe de João Gomes da Ilha:¹³⁴

Lembrança me faz cuidar
 No que o cuidado manda,
 Cuidado em maginar
 Faz cuidar e descuidar,
 Porque andando desanda.
 Cuidado mil vezes gira,
 Enquanto faz e desfaz (...)

Nestas coplas como, aliás, no soneto camoniano, *cuidar* faz parte duma definição do amor a partir da conciliação dos contrários.

Note-se que a influência do *Cancioneiro Geral* no soneto camoniano não está limitada a este trecho. Assim, o v.11 «É ter com quem nos mata lealdade» do mesmo soneto pode ter sua referência em outra passagem do *Cancioneiro Geral* que consiste na resposta de Jorge da Silveira, nos versos em que cita: «com fee de servir inteira,/a quem nos fere matando/vamos tristes demandando/que julgar isto nos queira».¹³⁵

A outra questão que tem de ser levantada diz respeito à existência efetiva do pretense manuscrito a que Faria e Sousa se refere. Em outros termos, não se pode excluir que o modelo anafórico tão acaloradamente perseguido por Faria e Sousa, se encontrasse não em um documento real, mas sim no seu próprio cérebro. Assim, no intuito de refazer a anáfora conforme à sua idéia, Faria e Sousa se teria empenhado em adaptar cada verso à nova estrutura.

7. Talvez o problema possa encontrar uma solução ao analisar a segunda diferença maior entre a versão impressa e a outra privilegiada por Faria e Sousa. Trata-se, como foi dito, do v.13, onde *amizade* foi mudado

und Antlitz und was ich Gutes von Euch reden höre, macht mich jedoch immer wieder jenem Beginnen abspenstig’.

¹³³ Aida Fernanda Dias (ed.), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, 6 vols., Lisboa, IN-CM, 1990. Sobre a célebre questão cf. Margarida Vieira Mendes, *O Cuidar e Sospirar na formação da poesia portuguesa renascentista*, in *Historia e antologia da poesia portuguesa, Século XVI: Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 19-22.

¹³⁴ Ed. cit., t. I, p. 80, vv. 1-7.

¹³⁵ Ed. cit., t. I, p. 14, vv. 15-18.

para *conformidade*, enquanto o epíteto *humanos* foi substituído pelo dissílabo *mortaes*, que assim restabelece a contagem silábica correta.¹³⁶

O sintagma «corações humanos» está n’*Os Lusíadas* III,119 onde, não por acaso, é referido a Amor (no caso em apreço, ao amor de Inês de Castro):¹³⁷ «Tu só, tu, puro Amor, com força crua,/que os corações humanos tanto obriga».¹³⁸ Que *humano* seja, aliás, o epíteto naturalmente adequado a um contexto de fenomenologia erótica, em sentido neoplatónico, confirmam-no as abonações presentes no ‘corpus’ camoniano. Vejam-se os sonetos 132,5-8 «Mas não pode esconder-se aquela alteza/e gravidade d’olhos soberanos,/a cujo resplendor entre os humanos/resistência não sinto, ou fortaleza»; 247,1-4 «Fermosa Beatriz, tendes tais jeitos/num brando revolver dos olhos belos,/que só no contemplá-los, senão vê-los,/se inflamam corações e humanos peitos».¹³⁹

É de notar que, dentro duma escala de valores neoplatonicamente homogênea, o termo oposto a *humano* não é, propriamente, *divino* (embora o epíteto, a despeito da censura, seja às vezes utilizado),¹⁴⁰ mas sim *mais que humano*: vejam-se os sonetos 249,9-10 «Assi que em vosso gesto mais que humano/amo a paz juntamente, e o perigo»¹⁴¹ e 217,9-13 «Em perfeição, em graça e gentileza,/por um modo, entre humanos, peregrino,/a todo o belo excede essa beleza.//Oh! quem tivera partes de divino/para vos mere-

¹³⁶ O começo do v.14 apresenta a mudança suplementar *Sendo asi* em lugar de *Se tão*.

¹³⁷ Além disso, o adj. insere-se perfeitamente no paradigma, atestado no poema, de «corpo humano» (I, 22; V,71; VI,24), «gesto humano» (I,77), «rosto humano» (II,10), «vulto humano» (II,35), «peito humano» (II,69; III,34; III,127; IV,103), «peitos humanos» (III,129), «humano espírito» (IX,69).

¹³⁸ Na lírica quinhentista italiana, vejam-se L. Alamanni, *Rime* 2,84,16 vv. 1-2 «Il desio di regnar, l’ingiusto Amore/quanto nei cuori humani porti furore»; Erasmo di Valvasone, *Rime* 83,12-14 «Sol che Lavinia giri attorno il guardo,/gli umani cori, e sien pur ghiaccio e marmi,/spezzo e dissolvo, e ’l mondo e me stesso ardo» (ed. G. Cerboni Baiardi, Centro culturale ‘Erasmo di Valvasone’, 1993).

¹³⁹ Ambos «sem qualquer prova de autoria camoniana» (LAF 1985, t. I, n° 315, p. 237 e n° 151, p. 218). Cf. *Quem com solido intento* (canção excluída do ‘corpus’ mínimo por LAF 1985, t. I, pp. 326-27), estr. IV «Que esconde em vista humana/coração de diamante, e peito de aço»; *Naquele tempo brando* (ode também excluída do ‘corpus’ mínimo por LAF 1985, t. I, pp. 34), estr. X «Donde Amor enredados/os corações humanos traz, e atíça».

¹⁴⁰ Como na canção IX,75-76 «Parece-me que tinha forma humana,/mas senti nela espíritos divinos», lição do ms. Juromenha, enquanto Rh, Ri e Faria e Sousa lêem *Mas scentilava spíritos divinos*, provavelmente ‘difficilior’.

¹⁴¹ «Insuficiente prova de autoria camoniana» (LAF 1985, t. I, n° 246, p. 229). O modelo, aliás, é já petrarquiano, cf. *Rvf* 90,10-11 «et le parole/sonavan altro, che pur voce humana».

cer!»,¹⁴² bem como a égloga *Que grande variedade*,¹⁴³ estr. 32 «O doce acento não parece humano» (Faria e Sousa: «Por ser música de ninfas soberanas»).

Outra variante, no mesmo paradigma, é *inhumano*, como na canção I,65-67 «Quando a vista suave e inumana/meu humano desejo, de atrevido,/cometeu», onde Faria e Sousa observa: «Esta voz aqui, está por divina, y no por cruel, que es su ordinario, o vulgar sentido (...); y es el juego frequente destas dos vozes humano, y divino». Em princípio, a oposição entre *divino* e *humano* só seria legítima num contexto genuinamente religioso.¹⁴⁴

Se o ‘usus scribendi’ relativo ao epíteto *humano* é largamente compatível com um juízo de autoria camoniana, o mesmo vale, embora dentro de um registro estilístico mais clássico, para o adj. *mortal*, que no ‘corpus’ camoniano, sempre se encontra em oposição, explícita ou implícita, a *imortal*.¹⁴⁵ Além das «mortais fermosuras» na ode VI,28, vejam-se os sonetos 167,4 «De ber alma inmortal em mortal maça» e 176,5 «Quantos mortaes suspiros derramados»;¹⁴⁶ 255,13-14 «Quién mortal haze al inmortal Abuelo,/y al Padre mortal da immortales falas?» e 367,6 «Tendrás piedad de mi mortal quebranto».¹⁴⁷

N’*Os Lusíadas*, onde se fala de «peito mortal» (III,1) e «mortal & cego engano» (X,82), vejam-se em particular os dois decassílabos «Por subir os mortais da terra ao ceo» (I,65) e «Dos errados & miseros mortais» (X,76).

8. Qual, entre *amizade* e *conformidade*, é o termo ‘difficilior’? Na glosa de Faria e Sousa, *amizade* é objeto de duas críticas:

¹⁴² «Sem qualquer prova de autoria camoniana» (LAF 1985, t. I, n° 75, p. 209).

¹⁴³ Pertence ao ‘corpus’ mínimo, cf. LAF, vol. V (*Éclogas*), t. I, 2001, p. 57.

¹⁴⁴ Assim no soneto (dedicado a São Francisco) 279,12-13 «E não roubáveis só com a doutrina/as vontades mortaes, mas a divina», lição de FS III-46, onde o Cancioneiro de D. Maria Henriques (MH, f. 102v) atesta o verso «Vontades humanas, mas a divina» (CIBer, p. 489) cuja escansão é, aliás, irregular. Também vejam-se os sonetos 135,3-4 «Por que dece Divino em cousa humana?/Para subir o humano a ser Divino»; 274,7-8 «Seu divino poder tanto humanou,/porqu’o humano em divino se tornasse» (ambos «sem qualquer prova de autoria camoniana», LAF 1985, t. I, n° 85, p. 211, e n° 272, p. 232).

¹⁴⁵ Ficam excluídas, claro está, as abonações onde o adj. tem o sentido de ‘que provoca a morte’.

¹⁴⁶ «Autoria camoniana contestada» (LAF 1985, I, n° 8 p. 202; n° 294, p. 235)

¹⁴⁷ Ambos «sem qualquer prova de autoria camoniana» (*ibid.*, n° 198, p. 224; n° 89, p. 211)

a) “es baxo”;

b) “y también impropio, porque ay mucha diferencia entre la amistad y el amor de que el P. aquí trata; el *conformidade* tiene gran correspondencia con las contrariedades que propuso, como opuesto dellas». ¹⁴⁸

A primeira das duas observações terá que ser interpretada a partir da doutrina estilística de Fernando de Herrera. A segunda, relativa a um emprego «impróprio» do termo, é mais importante. Neste soneto o amor é debatido de forma interior entre as forças contraditórias e no paroxismo dos estados emocionais. Permanece o princípio de *coniunctio oppositorum* (coincidência dos opostos no absoluto que os absorve e ultrapassa). ¹⁴⁹

Mas em geral, a problemática conexas aos termos *amizade* ~ *conformidade* terá que ser explicada a partir da oposição *concordia* vs. *Discordia*. O tema é claramente desenvolvido neste soneto de Vicente Espinel, que é interessante sob vários aspectos:

Osando temo, ¹⁵⁰ estoy helado y ardo, ¹⁵¹
 busco la paz, siguiendo la discordia
 soyme contrario, y hallo en mí concordia,
 y cuando más me animo, me acobardo.

De lo que emprendo me retiro, y guardo,
 y hallo en el rigor misericordia
 concierto, y soy la Diosa de discordia,
 presuroso a mi mal, y a mi bien tardo.
 Fue de elementos el principio mío
 más de agua y tierra, que de fuego, y viento,
 y agora en fuego me convierte el uso:

¹⁴⁸ Dentro do ‘corpus’ dos 400 sonetos (pseudo-)camonianos, o termo *amizade* aparece só uma segunda vez, no son. 269 introduzido no ‘corpus’ pelo próprio Faria e Sousa, III-35, vv.9-11 «Não gastes horas, dias, meses, annos,/em seguir de teus danos a amizade/de que despois resultão mores danos», onde o comentador observa: «Galanamente dicho. Tienen casi todos gran amistad con su propio daño».

¹⁴⁹ João Amaral Frazão, *Imagens do Mundo e do Amor no Cancioneiro Geral*, in Helder Godinho *et alii* (org.), *A imagem do mundo na Idade Média*, «Actas» do Colóquio intern. (Lisboa, 1989), Universidade Nova de Lisboa, 1992, p. 283.

¹⁵⁰ Antítesis topica, que aparece também em Cetina, Quevedo, e sobretudo, em Herrera, cf. *Algunas rimas* cit., son. 72,1 «Osé y temí», duplicado por «oso temiendo» em *Versos*, I, *eleg.* XI, 142 (ed. cit., p. 623).

¹⁵¹ Cf. Quevedo, *Las tres Musas*, n° 503, v. 13 «Y en mis cenizas mesmas ardo helado».

Mas aunque ardiente fuego un hielo frío
 en mis entrañas engendrarse siento:
 ¿qué fuego es éste, o qué temor confuso?¹⁵²

A persistência duma situação ‘de oppositis’ (“discordia”) é definida mediante a bímembração «soyme contrario, y hallo em mi concordia», que se encontra bastante próxima do verso camoniano «se tão contrário a si é o mesmo Amor?». A ligação com o pensamento alquímico é aludida nos tercetos, onde o autor transfere a oposição para o nível dos quatro elementos que compõem o universo: note-se o emprego do verbo técnico *convertir*, bem como a interrogação que, como em Camões, encerra o poema.

Prosseguindo na nossa análise, notamos que o segundo hemistíquio do verso do incipit apresenta o verbo *arder*, que está mesmo no início do soneto camoniano, enquanto o termo oposto «estoy helado» se encontra no início do soneto de Quevedo. Finalmente, o autor alude várias vezes ao modelo petrarquiano («busco la paz», «presuroso a mi mal, y a mi bien tardo»).¹⁵³ Espinel tratou, mais uma vez, dos contrários em seu poema *Hermosíssimo invierno*, vv. 7-8; este também, como, aliás, o modelo camoniano, acaba por uma interrogação: «¿cómo en la elemental guerra del suelo/reina de sus contrarios defendida?».¹⁵⁴

Conforme este tipo de abordagem, cabe ressaltar que o termo *amizade* bem se enquadra na noção de *amicitia*, utilizada na teoria da *Sympatheia/Antipatheia*,¹⁵⁵ cuja função dentro da filosofia de Marsílio Ficino é bem explicada por Hanegraaf:¹⁵⁶

¹⁵² Navarro González, op. cit., p. 61 remete para «Lágrimas y belleza lloro y canto» (na *Carta* dedicatória ao Duque de Alba).

¹⁵³ *Rvf* 72,67 «S’al ben veloce, et al contrario tardo». Cf. Garcilaso, son. VI,7 «Y conozco el mejor y el peor apruebo» (ed. cit., p. 376, com mais exemplos em Cariteo, Salvago, Berdardim Ribeiro, Diego Hurtado de Mendoza); o motivo, conforme indicou o Brocense, remonta a *Ov. Met.* VII,20-21 (donde *Rvf* 264,136).

¹⁵⁴ Note-se que neste soneto também está presente a imagética do *hielo*, cf. v. 2 «Sin estivo calor constante yelo»; v. 14 «Que siendo yelo, es hijo de la llama».

¹⁵⁵ O princípio da simpatia «derives from the Platonic correspondences between archetype and image, the world of magisterial and ‘sophic’ models and patterns on the one hand, and that of empirical objects on the other» (Walter Pagel, *Paracelsus and Neoplatonic and Gnostic Tradition*, in Allen G. Debus [org.], *Alchemy and early modern Chemistry*, Papers from Ambix, 2004, pp. 101-42 [p. 106]).

¹⁵⁶ Wouter C. Hanegraaf, *Sympathy or the devil: Renaissance magic and the ambivalence of idols*, «*Esoterica*», 2 (2000), 1-44, p. 11. Mas em geral, Marsílio Ficino foi inspirado pelo conceito platónico de amizade, como reflexo do amor divino. Atingida através da contemplação, a relação espiritual entre Deus e o indivíduo reproduz-se na amizade ou no amor para uma outra pessoa. Tanto o amor, como a actividade espiritual que se explica na amizade, acabam por se tornarem num es-

But for Ficino, sympathy was an obvious equivalent for *love* (amor). Love was the foundation of magic: ‘But why do we consider love to be a magician? Because the whole power of magic reposes on love (...)’. This basic conception that «love makes the world go round» found its necessary complement in the assumption of a counter-force. The magical worldview of correspondences would obviously have ‘collapse[d] into undifferentiated likeness’ without the understanding that certain things do *not* correspond.¹⁵⁷ Similarities stood against dissimilarities, the forces of sympathy against those of antipathy; the harmony of the cosmos could not be conceived without assuming that the forces of love and friendship were counteracted by those of strife and hostility.

Esta teoria, já elaborada por Plotino a partir do estóico Posidónio,¹⁵⁸ e logo própria da magia natural,¹⁵⁹ foi até certo ponto partilhada pelo próprio Francis Bacon, como atesta o seu prefácio à projectada obra *Historia Sympathiae et Antipathiae Rerum* (1623):

Strife and friendship in nature are the spurs of motions and the keys of works [*Lis et Amicitia in natura stimuli sunt motuum, et claves operum*]. Hence are derived the union and repulsion of bodies, the mixture and separation of parts, the deep and intimate impressions of virtues, and that which is termed the junction of actives and passives; in a word, the *magnalia naturae*.¹⁶⁰

A magia natural «assumed that natural objects possessed by virtue of their substantial forms inherent inclinations akin to friendship and enmity towards other natural objects. These inclinations were supposedly im-

pelho que reflecte o amor a Deus. É nesse momento que dois indivíduos atingem o mais elevado grau possível de amizade.

¹⁵⁷ Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago/London, The university of Chicago Press, 1993, p. 49.

¹⁵⁸ Pela teoria da «cosmic sympathy» em Plotino veja-se o excelente comentário de James Wilberding, *Plotinus’ Cosmology, A Study of Ennead II.i (40)*, Oxford University Press, 2006, p. 213.

¹⁵⁹ Paracelso, Cardano, Fracastoro, Agrippa, Porta foram os maiores representantes quinhentistas desta disciplina. Em particular, H. Cornelius Agrippa elaborou uma teoria completa da harmonia do universo, onde os acontecimentos são influenciados pelas potências antagonistas da simpatia e da antipatia. Cf. também Alan Rudrum, *An Aspect of Vaughan’s Hermeticism: The Doctrine of Cosmic Sympathy*, «Studies in English Literature», 14 (1974), 129-38.

¹⁶⁰ Graham Rees, *Francis Bacon’s Semi-paracelsian Cosmology* [1975], in Debus (ed.), *Alchemy* cit., pp. 267-87 [p. 283]. Cf. *ibid.*, p. 297.

planted in the species of things by the ideas of the World Soul through the medium of stellar influences».¹⁶¹

Conforme explica Michel Foucault em seu estudo traduzido nas principais línguas de cultura européias,¹⁶² «la trame sémantique de la ressemblance au XVI^e siècle est fort riche: *Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjunctio, Copula*». Neste elenco, que provém da enciclopédia de Pierre Grégoire (Petrus Tolosanus),¹⁶³ os vários sinônimos compõem o vocabulário da ação simpatética, a qual exprime, sob todas as suas formas, o acordo fundamental que o mundo mantém na relação consigo próprio (tudo se encontra em tudo), conforme um sistema de similitudes, cujas quatro articulações principais constituem as bases da *philosophia naturalis*: a saber, *convenientia, aemulatio, analogia, sympathia*.

Esta noção de *amicitia* também se encontra em Erasmo:

Erasme, en faisant l'Éloge de la nature, fait du même coup celui de la Création: harmonie et beauté du cosmos, intelligence instinctive des bêtes qui leur fait trouver sans effort l'herbe qui convient à leur maladie ou à leur blessure, amitiés naturelles des pierres, des animaux ou des plantes – le colloque de l'*Amitié* chante cette harmonie universelle et spécifique qui a aussi, pour s'exprimer, toute une chaîne d'adages, rassemblée autour de la maxime *Similia similibus gaudent*.¹⁶⁴

É a este princípio neoplatônico da amizade que alude Antonio File-remo Fragoso em seu poema *Silve* 2,3,76-78:¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶² *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. II: *La prose du monde*, pp. 32 sgg. (este capítulo já aparecera em «Diogène», 53, janvier-mars 1964, 20-41).

¹⁶³ Pierre Grégoire, *Syntaxes artis mirabilis, in libros septem digestae*, Lugduni, apud Ant. Gryphium, 1574, 1575, 1576. Edições seguintes: Lyon 1578, Veneza 1586; logo reimprimido, com o título *Syntaxeon artis mirabilis in libros XL digestarum tomi duo*, em Köln, 1600-02. Foucault remete para a edição de 1610, p. 28. Na Espanha quincentista «el Grégoire, pese a su esoterismo, está muy difundido» (Mauricio Jalón, *El 'orden de las ciencias' en el siglo XVI y la 'Plaza universal'*, «Península», 5 [2008], 65-82, p. 81 nota 59).

¹⁶⁴ Jean-Claude Margolin, *Recherches érasmiennes*, Genève, Droz, pp. 15-16.

¹⁶⁵ A.F. Fregoso, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976. A 'editio princeps' das *Silve* foi publicada sob o título de *Opera nova*. In Milano, per Bartolomeo da Crema. Ad instantia de Messer Ioanne Iacobo & fratelli de Legnano. 1525 (esta edição teve uma reimpressão em 1528, Venezia, N. Zopino). O poema consiste no elogio do Amor sacro e celeste, deus da paz e da concordia, em oposição ao Eros terrestre. Acerca de Fregoso veja-se G. Dilemmi, *Di un poeta "milanese" fra Quattro e Cinquecento: Antonio*

Dunque possiam chiamar quest’alma diva
celeste Vener, quale ha Amor creato,
che tien nel mondo ogni amicizia viva

O termo reaparece em *Silve* 5, cap. 5, vv. 1-2 «Colei ch’ogni amicizia dissolve/de gli elementi».¹⁶⁶

7. Com respeito ao termo *amizade*, a variante *conformidade*, presente na versão do pretense manuscrito de Faria e Sousa, também remonta à categoria do *spiritus mundi*, que Ficino utilizou a partir de Plotino e do *Corpus Hermeticum*. Com base na analogia entre micro- e macrocosmo, Ficino supõe a existência de infinitas analogias, que ele chama *congruitates*, no que concerne à substância, à qualidade, à actividade.¹⁶⁷ Um perfeito exemplo de *congruitas* concerne, no *Heptaplus* de Pico della Mirandola (1489), ao simbolismo do fogo, aliás central, como vimos, no código petrarquista:

Truly, whatever is in the lower world is also in the higher ones, but of better stamp; likewise, whatever is in the higher ones is also seen in the lowest, but in a degenerate condition and with a nature one might call adulterated (...) Among us there is the fire which is an element; the sun is fire in the sky; in the ultramundane region the fire is the seraphic intellect. But see how they differ. The elemental fire burns, the celestial gives life, and the super-celestial loves (*Heptaplus*, segundo Proémio).¹⁶⁸

Fileremo Fregoso, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1973, pp. 117-35; Andrea Comboni, *Eros e Anteros nella poesia italiana del rinascimento. Appunti per una ricerca*, “Italique”, 3 (2001), 7-21.

¹⁶⁶ Cf. Tasso, *Rime* 198,7-8 «Ond’amor e natura ed arte unite/fanno amicizia e lite».

¹⁶⁷ Hanegraaf, art. cit., p. 12.

¹⁶⁸ *Heptaplus*, transl. in Charles Glenn Wallis, Paul J.W. Miller, Douglas Carmichael, *Pico della Mirandola: On the Dignity of Man/On Being and the One/Heptaplus*, Indianapolis/Cambridge, 1965.

Como já se acenou, Bacon substituiu às explicações da magia natural, com base na *ánima do mundo* e nas influências estelares, a própria teoria das ‘configurações’ dos corpos, susceptíveis de ser investigadas mediante técnicas experimentais. É neste contexto que ele introduziu a noção de conformidade:

Consent results from the *symmetria* or ‘conformity’ between the latent configurations of the bodies affected. Bacon’s concept of conformity is not very clear but apparently if the configurations of the bodies ‘match’ then some kind of sympathetic effect can be expected.¹⁶⁹

A legitimidade filosófica do termo *conformidade* também encontra abonação na poesia italiana do 400, e nomeadamente no son. 82 de Lorenzo de’ Medici:

Se con dolce armonia due instrumenti
nella medesima voce alcun concorda,
pulsando l’una, rende l’altra corda
per la conformità, medesmi accenti.¹⁷⁰

Così par dentro al mio cor si risenti
l’imago impressa, a’ nostri sospir sorda,
se per similitudin si ricorda
del viso, ch’è sopra l’umane menti.

Amor, in quanti modi il cor ripigli!
Ché fuggendo l’aspetto del bel viso,
d’una vana pittura il cor pascendo,

o che non vegghino altro i nostri cigli,
o che il pittor già fussi in paradiso,
lei vidi propria: or va’ d’Amor fuggendo!

Numa nota precedente, o editor Paolo Orvieto remete para um passo numa carta de Marsilio Ficino a Amerigo Corsini.¹⁷¹ E, na introdução ao soneto, cita um passo da *Theologia platónica* do mesmo Ficino:¹⁷²

¹⁶⁹ Rees, op. cit., pp. 283-84.

¹⁷⁰ ‘l’altra corda dello strumento, essendo accordata perfettamente con un altro strumento, riproduce il medesimo suono’ (ed. cit., t. I, p. 181, nota aos vv. 3-4).

¹⁷¹ «Similis enim in geminis fidibus aut duabus citharis temperatio efficit, quemadmodum nos quotidie experimur, ut quotiens altera pulsatur, totiens moveatur et altera»; trad.: ‘La concordanza in due cetre o in due lire fa sì, come possiamo ogni giorno sperimentare, che ogniquale volta venga pulsata l’una, anche l’altra si muova’.

¹⁷² *Theol. plat.* XII 4. Veja-se também *ibid.*, XIII 2, onde a imagem das cordas em concordância recíproca (que remota a Plotino, *Enn.* IV 4,41) é, mais uma vez, uti-

Si Deus ad creandae mentis ideam in se vigentem mentem nostram temperat procreando, et secum maxime configurat, atque ex lyra in lyram similiter temperatam motus sonusque transit, quid mirum est sonante divina mente intelligendo mentem hominis consonare?¹⁷³

A correspondência entre os termos *conformità* e *similitudine* torna-se explicável com base, mais uma vez, na teoria da *sympátheia*, de que acabamos de falar. Conforme explica Paolo Orvieto em seu comentário,¹⁷⁴ as hipóteses da simpatia cósmica e da harmonia universal são, em primeiro lugar, pitagóricas, neopitagóricas,¹⁷⁵ e finalmente, (neo)platônicas.¹⁷⁶ Daqui passaram para Ficino, de quem se veja o tratado *De Vita* III 21,¹⁷⁷ bem como o comentário do *Timeo* platônico, onde o autor elabora a sua própria teoria da concordância cósmica: cada ente é harmonizado, no diapasão, com os entes quer superiores, quer inferiores no escalão hierárquico; por isso a música torna-se não só o símbolo, como também a mesma possibilidade da relação existente entre céu e terra, isto é, entre a idéia inteligível e a realidade sensível. Como se lê nas quadras do soneto acima reproduzido, é graças a este princípio de simpatia e harmonia – nos próprios termos do comentador – que a idéia divina, inteligível, da beleza (o «viso, ch’è sopra l’umane menti») faz com que ressoe dentro de nós a imagem interior formada na memória.¹⁷⁸

Não menos interessante, do nosso ponto de vista, aparece esta oitava de Luigi Pulci:¹⁷⁹

lizada para descrever a ressonância recíproca que existe entre as inteligências situadas em níveis hierárquicos diferentes.

¹⁷³ ‘Deus, no ato de criar a mente, harmoniza o nosso intelecto com a idéia da mente que ele tem em si próprio, e faz com que esta se lhe pareça perfeitamente. Assim acontece que a vibração e o som passam dum lira para outra, conquanto elas sejam harmonizadas no mesmo tom. Não admira, portanto, que no ato da inteção, a mente humana concorde com a mente divina’.

¹⁷⁴ Op. cit., pp. 179-80.

¹⁷⁵ «Nicomaco di Gerasa paragona le varie sfere celesti a corde di una lira, per cui, suonandone una, un’altra inevitabilmente risponde».

¹⁷⁶ *Phaed.* 85e-86d, onde se propõe a similitude entre a ánima e a harmonia produzida por um conjunto de cordas consonantes. O tópico de Platão foi retomado por Cícero, *Resp.* VI 18, e por santo Augustino (*De musica*).

¹⁷⁷ Onde o próprio autor não só remete para Plotino, como também para Iámblico, *Myst.*, III 9,120.

¹⁷⁸ Cf. *El libro dell’Amore* V 5, onde Ficino ilustra quer a consonância, quer a dissonância da imagem sensível com respeito à «forma della cosa medesima che è dipinta nell’animo».

¹⁷⁹ *Poemetti in ottava rima: La Giostra*, 93, in L. Pulci, *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia, 1986.

L'amante nell'amato si trasforma:
 questa sentenza è tante volte detta,
 perché convien ch'un gentil cor non dorma
 dove Cupido oro e fiamma saetta,
 e va cercando, investigando ogni orma,
 quel che l'amata donna più diletta,
 ch'amor non vène dalle cose belle,
 ma per conformità che è dalle stelle.

Graças ao hendecassílabo inicial, que pertencendo a Petrarca (*Tr. Cup. III, 162*), informa um dos incipit mais famosos de Camões, a teoria da conformidade entre amor e as estrelas situa-se num quadro manifestamente neoplatónico.

No âmbito religioso, esta categoria é amplamente desenvolvida por São Bernardo:¹⁸⁰

Iam vero animae reditus, conversio ejus ad Verbum, reformandae per ipsum, conformandae ipsi. In quo? In charitate (...). Talis conformitas maritat animam Verbo, cum cui videlicet similis est per naturam, similem nihilominus ipsi se exhibet per voluntatem, diligens sicut dilecta est. Ergo, si perfecte diligit, nupsit. Quid hac conformitate jucundius?

Vejam-se também outras expressões com sentido análogo, frequentes na linguagem tanto filosófica como religiosa, quais *conformitas voluntatis*,¹⁸¹ ou então *conformitas mentium*.¹⁸² Mais em geral, o termo *conformitas* é típico da linguagem aristotélico-tomística, p. ex. na definição bem conhecida «Concordia est conformitas animae aliquorum plurium»,¹⁸³ que também se encontra na Idade Média tardia, p. ex. em Frederik van Heilo: «Cum ergo concordia est conformitas cordium, parilem

¹⁸⁰ *Sermones in cantica canticorum LXXXIII, 1557.*

¹⁸¹ Nicolai de Cusa *Opera omnia: Sermones X, 19, 30*, ed. Ernst Hoffmann/Raymond Klibanski, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, vol. 16, 1932, p. 211: «Ad pacem faciunt conformitas voluntatis, humilitas et mentis tranquillitas».

¹⁸² Fr. Thomae de Celano *Vita prima S. Francisci*, caput XVII, § 46: «Sic enim eos repleverat sancta simplicitas, sic eos innocentia vitae docebat, sic eos cordis puritas possidebat, ut duplicitatem animi penitus ignorarent, quia sicut una fides, ita unus spiritus erat in eis, una voluntas, una charitas, animorum cohaerentia semper, morum concordia, virtutum cultus, conformitas mentium et pietas actionum».

¹⁸³ Bénédicte Sère, *Penser l'amitié au Moyen Âge. Étude historique des commentaires sur les livres VIII et IX de l'Éthique à Nicomaque (XIII^e-XV^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 242.

scilicet habere et sensum et animum». ¹⁸⁴ Assim, para Tomás de Aquino, que fala amiúde de *conformitas ad divinam bonitatem*, «Veritas est adaequatio (*ou conformitas*) intellectus et rei».

9. Um indício ulterior de que, no caso de *amizade* e *conformidade*, estamos perante a variantes autorais, encontra-se num exemplo de variante colhido na *Ode à Lua* de Camões, estrofe IV (vv. 22-28), que reproduzimos conforme a edição de Frederico Lourenço: ¹⁸⁵

Pois, Délia, dos teus céus vendo estás quantos
furtos de puridades,
suspiros, mágoas, ais, música, prantos,
as amantes vontades,
umas por saudades,
outras por crus indícios,
fazem das próprias vidas sacrifícios.

A variante em apreço está no v. 25, onde *amantes* Rh: *conformes* Ri. Apesar do cepticismo do editor, ¹⁸⁶ acreditamos que quanto foi acima dito é mais do que suficiente para explicar, seja a pregnância de *conformes*, seja a estrita relação que existe entre os dois epítetos.

Portanto, a conclusão da nossa análise é que as lições mais importantes comunicadas por Faria e Sousa são plenamente conformes com o “*usus scribendi*” camoniano, e algumas delas são até ‘*difficiliores*’: não encontramos, portanto, qualquer razão para rejeitar como fictício o testemunho apresentado pelo comentador. Assim sendo, estamos mais uma vez em presença duma dupla redação autoral. Neste quadro, tanto a mudança de *amizade* para *conformidade*, como a banalização semântica de *cuidar* no v. 8, terão que ser consideradas como amostras do progressivo

¹⁸⁴ *Frederik van Heilo en zijn schriften*, door Jean Carel Pool, Amsterdam, D.B. Centen, 1866, p. 82. Cf. Eva Schlotheuber, ‘*Nullum regimen difficilium et periculosius est regimine feminarum*’: *Die Begegnung des Beichtvaters Frederik van Heilo mit den Nonnen in der ‘Devotio moderna’*, in Berndt Hamm/Thomas Lentz (Hrsg.), *Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2001, pp. 45-84 [p. 70]: “Es ist durchaus möglich, dass Frederik van Heilo hier von den Tugendbegriff der Stoiker beeinflusst wurde, – in ähnlicher Weise verstanden, wie dieser in die humanistischen Kreise Eingang fand”.

¹⁸⁵ *Problemas de texto e interpretação na ‘Ode à Lua’ de Camões*, «Diacrítica: Ciências da Literatura», 22/3 (2008), 323-42.

¹⁸⁶ «Variante curiosa (e curiosamente desnecessária). A temática da estrofe parece favorecer a manutenção da lição de Rh» (Lourenço, art. cit., p. 324).

abandono, por parte do autor, de categorias mais próximas quer do neoplatonismo, quer da poesia cancioneril, em favor de soluções mais conformes com um quinhentismo maduro.

O próprio Faria e Sousa considerou inadequado, isto é, inatual, o termo *amizade* como tecnicismo neoplatónico, talvez por causa das suas implicações no âmbito hermético e gnóstico, preferindo-lhe *conformidade* que, também utilizado, como vimos, tanto na reflexão filosófica como na poesia, talvez lhe parecesse mais aceitável dentro dum contexto de aristotelismo religioso.

Se esta hipótese nos parece a mais provável, a nossa conclusão não pode ser senão provisória. Claro que um maior grau de certeza só poderá ser atingido com base num levantamento completo das passagens que, em Faria e Sousa, concernem à (pretensa ou real) tradição indireta, de modo a definir, por via de comparação, critérios aptos a determinar, com a maior exatidão possível, os diferentes graus de verosimilhança presentes no comentário das *Rimas varias*.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Esta pesquisa constitui, com efeito, uma parte da nossa tese de doutoramento, enfocada nos diferentes problemas colocados por este comentário.

**LE PÉTRARQUE DE FARIA E SOUSA
ET CEUX DE JACQUES PELETIER, BROCENSE,
HERRERA ET VASQUIN PHILIEUL**

Maurizio Perugi

1. Quelle édition des *Rerum vulgarium fragmenta* Manuel de Faria e Sousa a-t-il utilisée dans son commentaire des *Rimas várias* de Camões?¹ C'est l'objectif principal de notre recherche, que par ailleurs nous avons cru bon d'élargir aux éditions de Pétrarque utilisées, avant Faria, par Francisco Sánchez de las Brozas, dit Brocense, et par Fernando de Herrera, dans leurs commentaires de Garcilaso de la Vega.²

On sait qu'en France, "mis à part Pontus de Tyard, dont on a miraculeusement retrouvé une édition de Pétrarque annotée,³ il est difficile de répondre précisément à cette question, auteur par auteur".⁴ D'ailleurs, "s'il n'est pas certain que chaque poète possède son propre exemplaire, il est plus que probable qu'il a eu entre les mains *plusieurs* éditions, aux

¹ *Rimas várias* de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Primeira e Segunda Parte, Lisboa, IN-CM, 1972 (reproduction fac-similée de l'édition de Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685-1689).

² Je précise que notre recherche concerne également l'autre grand commentaire de Faria e Sousa, consacré aux *Lusíadas* (Lisboa, IN-CM, 1972, t. I-V en deux vols., reproduction fac-similée de l'édition parue "en Madrid, Por Ivan Sánchez. A costa de Pedro Coello, Mercader de Livros. Año 1639"). Elle a abouti aux mêmes conclusions que celles consignées dans la présent article. Au fait, nous nous permettons de renvoyer à notre contribution, qui paraîtra dans un prochain numéro de ces mêmes "Acta" publiés par le Centre d'Études Lusophones de Genève.

³ Lyon, Jean de Tournes, 1545. Voy. Verdun-Louis Saulnier, *Maurice Scève et Pontus de Tyard. Deux notes sur le pétrarquisme de Pontus de Tyard*, "Revue de littérature comparée", 22 (1948), 267-72.

⁴ Cécile Alduy, *Politique des 'Amours', Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 39 et note 4.

visages changeants”.⁵ Cette variété dépend des multiples vicissitudes dont le recueil pétrarquien a fait l’objet, dû à son organisation solide en même temps que délicate, et c’est justement l’histoire de ses éditions qui permet d’en identifier les points faibles, à savoir:

- a) la bipartition *in vita/in morte*;⁶
- b) l’alternance plus ou moins irrégulière des formes métriques;
- c) l’ordonnancement des pièces;
- d) la (non-)numérotation des pièces ainsi que le type de numérotation éventuellement adopté;
- e) la présence de lacunes, soit occasionnelles, soit entraînées par la censure;
- f) la distribution et l’emploi de titres, intertitres et appareils titulaires.

Ce sont les quatre premiers traits qui vont surtout nous concerner, d’autant qu’ils correspondent tous à des options structurelles fortes. C’est par le biais de ces options que le *Canzoniere*⁷ devient de bonne heure un modèle, non seulement littéraire mais aussi typographique,⁸ auquel tout recueil tend d’abord à s’adapter.⁹ Inversement, “l’identification et la réité-

⁵ “Scève a même peut-être eu sous les yeux plusieurs éditions, ordonnées différemment: Jean de Tournes ne lui dédiera-t-il pas ses deux *Il Petrarca* de 1545 et 1550, publications qui suivent deux leçons divergentes?” (Alduy, op. cit., p. 360, note 13).

⁶ Une variante de ce schéma est la division en deux livres selon un plan chronologique et téléologique (voy. la typologie esquissée par Alduy, op. cit., p. 66).

⁷ Pour l’histoire de ce terme appliqué au recueil pétrarquien voy. Nadia Cannata Salamone, *Dal ‘ritmo’ al ‘canzoniere’: note sull’origine e l’uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XXI)*, “Critica del testo”, 4 (2001), 397-429; Emanuela Scarpa, ‘*Canzoniere*’: *per la storia di un titolo*, “Studi di filologia italiana”, 55 (1997), 107-09; Paola Vecchi Galli, *Onomastica petrarchesca: Per il Canzoniere*, “Italique”, 8 (2005), 27-44, p. 35; Lino Leonardi, *La struttura dei ‘fragmenta’, ovvero storia di una contraddizione*, in *La filologia petrarchesca nell’800 e ‘900*, “Atti” dei Convegni Lincei, n° 231, Roma, Baldi, 2006, pp. 109-32 [pp. 114-15].

⁸ “Ainsi, en Italie, la naissance du ‘canzoniere’ en tant que genre dans les années 1520-1530 est avant tout le fruit d’une politique éditoriale, avant d’être le fait des auteurs eux-mêmes” (Alduy, op. cit., p. 79). En effet le recueil de rimes, en tant qu’organisme unitaire et forme dominante au XVI^e siècle, répond essentiellement à des exigences commerciales, liées à la circulation du livre imprimé: voy. Nadia Cannata, *La percezione del ‘Canzoniere’ come opera unitaria*, “Critica del testo”, 6 (2003), pp. 155-76 [p. 161].

⁹ Alduy (op. cit., p. 75) propose comme exemple, entre autres, l’oeuvre manuscrite de Giovan Francesco Caracciolo qui, lors de sa première publication (Napoli, Antonio de Caneto, 1506), subit une transformation drastique qui va dans le sens d’une ‘pétrarquisation’: éviction de tout élément étranger à la thématique amoureuse, abandon des références géographiques et temporelles trop datées au profit de la recons-

ration des dominantes péritextuelles et des traits typographiques d'un recueil à l'autre ou à l'intérieur du même livre" permettent d'inscrire la forme 'canzoniere' "dans un ensemble plus vaste, notamment la collection éditoriale du livre d'amour".¹⁰

En dépit de la floraison d'études consacrées, au cours de la dernière décennie, à la tradition manuscrite et imprimée des *Rime* pétrarquiennes, l'intérêt pour certains aspects du péritexte n'est que très récent. Sauf de rares exceptions, dans la plupart des cas on s'est contenté de la simple distinction entre ordre canonique des pièces et ordre recomposé, ce dernier correspondant le plus souvent à la tripartition de Vellutello,¹¹ qui a d'ailleurs joui d'une énorme diffusion. C'est la numérotation des pièces qui, dans les fiches descriptives, est aujourd'hui encore le trait traditionnellement le plus négligé. Et pourtant, tout comme les titres courants et les intertitres, le type de numérotation utilisé est un indicateur péritextuel absolument précieux lorsqu'il s'agit d'identifier l'organisation propre à une édition des *Rime*.¹²

Ainsi que le souligne Rita Marnoto,¹³ les éditions commentées par Vellutello (1525) et par Sebastiano Fausto (1532) représentent de manière exemplaire, dans la première moitié du XVI^e siècle, "duas tipologias diferenciadas de ordenação das rimas". Si le premier propose un *Canzoniere* triparti¹⁴ en l'absence de toute numérotation, Fausto adopte une double

truction d'un roman d'amour idéal envers une dame unique, division des *Amori* en deux parties *in vita* et *in morte* (cf. Cannata, *Il Canzoniere* cit., p. 80). On notera le titre *Amori*, "ancêtre méconnu des 'Amours' quoique sans doute sans rapport direct avec le choix de Ronsard" (Alduy, op. cit., p. 75, note 104); voy. aussi Daniel Maira, *Typosine, la dixième Muse. Formes éditoriales des 'canzonieri' français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 203. Quant à l'influence sur Ronsard et Du Bellay des *Amori* de Bernardo Tasso (1531-1533), voir Alduy, op. cit., p. 257; Maira, op. cit., pp. 212-18.

¹⁰ Maira, op. cit., p. 397.

¹¹ Voy. p. ex. Alduy, op. cit., p. 43.

¹² La (non-)numérotation comme principe d'organisation structurelle n'est d'ailleurs pas étrangère aux débuts de la Pléiade; néanmoins, "si les sonnets des deux premières éditions de *L'Olive* sont bien numérotés, comme les dizains de *Délie* avant eux (mais avec une erreur de numérotation qui rend obsolète toute interprétation numérologique), ce n'est nullement le cas chez Ronsard, Magny, ni Baïf en 1552" (Alduy, op. cit., p. 217, note 91; cf. *ibid.*, p. 429, note 191).

¹³ *Luís de Camões. A forma cancionero nas edições de 1595 e de 1598. Ensaio de filologia comparada*, publié dans le n° 1 de ces mêmes "Actas". Voy. aussi Nadia Cannata, *Il canzoniere a stampa*, Roma, Bagatto, 2000, p. 104.

¹⁴ Son *Trattato de l'ordine de' sonetti e canzoni mutato*, qui précède le texte des *Rime* dès l'édition de 1528 (f. 5v), peut se lire dans Gino Belloni, *Laura tra*

numérotation en l’associant à la répartition, “per più comodo”, des pièces par formes métriques, d’abord les sonnets, ensuite toutes les autres pièces regroupées sous le terme de *canzoni*.¹⁵ ce faisant, il remet en vogue un critère qui remonte aux chansonniers troubadouriens et italiens des XIII^e et XIV^e siècles, d’autant que ces derniers lui étaient sans aucun doute connus.¹⁶

Or, dans la presque totalité de la production lyrique antérieure à Pétrarque les ‘canzoni’, y compris les sextines et, dans la plupart des cas, les ‘ballate’, précèdent les sonnets. Ce critère est tout aussi valable pour l’ensemble d’un recueil que pour les sections consacrées à chaque auteur. L’édition de Fausto est la première où, inversement, les sonnets précèdent les autres formes.¹⁷

2. La réunion sous une étiquette unique de tout ce qui n’est pas sonnet est une constante dans l’évolution du pétrarquisme européen. En 1530 paraissent, à Naples et à Rome, les deux premières éditions posthumes des *Sonetti e canzoni* de Iacopo Sannazaro.¹⁸ C’est au même titre qu’avaient fait recours, dans l’espace d’une quinquennie, d’abord Vellutello dans son commentaire (1525), ensuite les éditeurs de la dénommée ‘Giuntina di rime antiche’ (1527).¹⁹

Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al "Canzoniere", Padova, Antenore, 1992, pp. 89-93.

¹⁵ L’ordre des poèmes introduit par Fausto fut imité par Sebastiano Pagello dans ses éditions de 1753 et 1754 issues à Feltre, ainsi que dans une réimpression en deux volumes publiée en 1820 à Venise chez Orlandelli.

¹⁶ En effet, son exégèse se distingue par l’attention, assurément peu commune, consacrée à la “letteratura duetrecentesca, toscana e non: (...) insomma gli autori messi in circuito dalla giuntina di rime antiche, e qualcuno di più” (Belloni, op. cit., pp. 137-38). Par ailleurs Fausto, qui connaît tout aussi bien la production latine de Pétrarque, démontre d’être parfaitement au courant de ce qui se passait entre-temps dans le milieu des humanistes contemporains.

¹⁷ Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the 'Canzoniere' and Other Petrarchan Studies*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1951, p. 273.

¹⁸ Voy. *De Dante à Chiabrera, Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Catalogue établi par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2007, t. I, p. 130. La bipartition en deux parties *in vita* et *in morte* “incombe uniquement à l’éditeur” (Alduy, op. cit., p. 76).

¹⁹ *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Florence, héritiers de Filippo Giunta, 6 juillet 1527.

Le titre, assez commun par la suite, de *Sonetti e canzoni*²⁰ laisse entrevoir ce qui, dans les recueils français, allait devenir “une structure récurrente, et sans doute fondatrice: la bipartition entre sonnets et odes”.²¹ Ce couplage, dont le modèle remonte à Bernardo Tasso,²² est au centre d’une poétique théorisée d’abord par Peletier Du Mans dans la préface à sa traduction de *L’Art Poétique d’Horace*, ensuite par Du Bellay. Ce dernier affiche la succession, dans la même page de titre, de *Cinquante Sonnets à la louange de L’Olive* et des *Vers lyriques*, “c’est-à-dire de deux massifs, autour des formes du sonnet et de l’ode”, dont les modèles respectifs sont Pétrarque et l’Horace lyrique, auquel, chez Ronsard, vient s’ajouter Pindare.²³

En même temps, le sonnet devient de plus en plus le signe de la modernité poétique de Pétrarque,²⁴ d’où la tendance à imposer dans les appareils titulaires son unicité, au détriment des autres formes métriques. À ce propos, la traduction par Clément Marot de six sonnets de Pétrarque “eut une portée véritablement initiatique”,²⁵ dans la mesure où l’auteur “en identifiait le sonnet comme la forme emblématique du lyrisme pétrar-

²⁰ C’est encore le titre, en Angleterre, du fameux recueil publié par Richard Tottel en 1557 (*Songes and Sonettes, written by the ryght honorable Lorde Henry Haward Late Earl of Surrey, and other*), à une époque où le terme *sonnet*, “particularly in the phrase ‘songs and sonnets’, often meant no more than ‘a light poem’: not always short, and not always lyric, since in some collections ballads are called ‘sonnets’ (...). A ‘sonnet’, whatever its length, was a composed text which could be used as a ‘ditty’ (words for a song); whereas a ‘song’ was either music waiting for words or words suitable for music” (Michael R.G. Spiller, *The development of the sonnet: an introduction*, London, Routledge, 1992, pp. 94-95).

²¹ Alduy, op. cit., pp. 268-69. De ce fait, les odes semblent parfois jouer dans l’économie d’un recueil “le rôle des chansons, sextines, madrigaux et ballades dans les *Rimes* de Pétrarque” (*ibid.*, p. 289).

²² On rappelle que le *Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso* (1531) présente, dans sa partie finale, une triade de séquences, dont chacune débute par une ode: concrètement, 1 ode + 6 sonnets pour la mort de Brocardo; 1 ode + 6 sonnets pastoraux; 1 ode + 6 sonnets pastoraux.

²³ Olivier Millet, *Du Bellay et Pétrarque, autour de ‘L’Olive’*, in Jean Balsamo (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, pp. 253-66 [p. 261].

²⁴ Ceci “à la différence des chansons, genre médiéval dont voudront justement se démarquer les poètes de la Pléiade, et auxquelles ils substitueront le genre (ou du moins le nom) de l’ode” (Alduy, op. cit., p. 54).

²⁵ Intitulée *Six sonnets de Petrarque sur la mort de sa Dame*, la plaquette parut sans date chez Gilles Corrozet, un jeune libraire établi au Palais, qui avait publié en 1539 une première édition des *Oeuvres* de Marot. La date de 1539 est proposée par Claude-Albert Mayer, *Bibliographie des éditions de Clément Marot publiées au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1975, p. 41, n.° 85.

quien, et du même coup, il inventait le sonnet français, en imposant une disposition originale des rimes des tercets”.²⁶

Ainsi, l’errata des *Amours* de 1552 de Ronsard préfère à la répartition du volume entre ‘amours’ et odes, qui serait pourtant conforme au titre, la distinction entre les sonnets, d’une part, et tous les autres genres, d’autre part.²⁷ Les *Amours* de Jean-Antoine de Baïf (1552)²⁸ se composent de deux parties, dont la première “comporte surtout des sonnets d’inspiration pétrarquiste qui chantent sa dame dans un registre élevé, alors que la deuxième partie contient avant tout des chansons plus légères et érotiques d’inspiration anacréontique, néo-alexandrine et (néo-)latine”.²⁹ Chacune des deux parties, en plus d’être précédée d’un sonnet dédicatoire, est introduite et close au moyen d’un intertitre: *Premier livre des Amours*, *Fin du premier livre des Amours* et ainsi dans la deuxième partie. Même bipartition, mais plus rigoureuse au point de vue métrique, dans les *Quatre livres de l’amour de Francine*.³⁰

Chez Jacques Peletier (1555) c’est la page de titre qui annonce la bipartition du volume en l’*Amour des Amours*, où les sonnets traduits de Pétrarque sont suivis de trois odes translataées d’Horace, ensuite des *Vers lyriques de l’invention de l’auteur*.³¹ Réitérée par les titres courants, cette structure annonce la répartition des livres d’*Amours* entre deux parties, dont la première composée de sonnets et la seconde de vers lyriques.³²

²⁶ Jean Balsamo, “*Nous l’avons tous admiré, et imité: non sans cause*”. Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe, in *Les Poètes français* cit., pp. 13-32 [p. 24].

²⁷ Maira, op. cit., p. 384.

²⁸ Refondus plus tard sous le titre *Amour de Meline* (1572).

²⁹ Maira, op. cit., pp. 372-73.

³⁰ Dans l’ensemble, Baïf juxtapose deux livres de sonnets (I-II) et deux de chansons (III-IV), “couronnés par trois longues chansons italianisantes assorties d’un *congé*”. Tant par rapport au modèle pétrarquien que ronsardien (1552), “la nouveauté la plus notable est la naissance d’un pétrarquisme en alexandrins (ils sont majoritaires dans les sonnets à Francine) ainsi que la part plus large faite à la chanson” (Jean Vignes, *Appropriation et restitution du ‘Canzoniere’ de Pétrarque dans la poésie de Jean-Antoine de Baïf*, in *Les Poètes français* cit., pp. 267-80 [p. 273]).

³¹ Maira, op. cit., pp. 299 et 304-05, note 23. Le même appareil titulaire caractérise les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard ainsi que les *Oeuvres* de Louise Labé: les trois volumes paraissent en 1555 à Lyon chez Jean de Tournes (*ibid.*, p. 365).

³² “L’ensemble de l’ouvrage de Peletier est une promotion de l’ode comme nouveau genre français directement emprunté de l’Antiquité: la structure en miroir, où les *Vers lyriques de l’invention de l’auteur* répondent aux odes traduites dans la première partie, est là pour le démontrer” (Alduy, op. cit., p. 53).

C'est encore le titre de départ, *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois et quelques Odes de luy* (1553) qui annonce chez Magny la bipartition du livre; le titre courant LES AMOURS D'OL. DE MAGNY est réservé aux sonnets qui constituent la première partie, close par l'intertitre ODES au verso de la page reproduisant le dernier sonnet.³³ Un autre exemple est le *Recueil de rymes et proses* d'Étienne Pasquier (1555), divisé en deux volets respectivement marqués par les intertitres *Sonnets* et *Epistres*: une triade d'épigrammes se cache néanmoins dans le premier volet.³⁴

Dans le cadre d'une opposition, à échelle européenne, entre le sonnet d'une part, la 'canzone' ou l'ode d'autre part, l'un des exemples les plus criants de neutralisation se trouve en Espagne dans les *Anotaciones* d'Herrera (1580) qui, en hommage au principe d'une structuration rigide du recueil, n'hésite pas à marquer comme *canción* ce qui, au XVI^e siècle, est sans doute l'exemple le plus illustre d'*oda* dans la péninsule ibérique.³⁵

³³ Maira, op. cit., p. 367, qui mentionne par la suite d'autres exemples de partition (Des Autels, Le Caron) où "le recueil poétique se compose de plusieurs oeuvres, et le 'canzoniere' n'est que l'une des parties du livre, souvent la plus prestigieuse car positionnée en tête du volume" (p. 369).

³⁴ L'infraction est signalée "par le travail du prote: les *incipit* de la triade dissonante sont rentrés, alors que les *incipit* des quatrains et des tercets des sonnets sont en retrait" (Maira, op. cit., p. 371).

³⁵ "La edición príncipe de las obras de Boscán y Garcilaso, la de 1543, no incluía para *Si de mi baxa lira* más título que ODE AD FLOREM GNIDI; y no obstante algunas de las siguientes la titularon *Canción V*, por la sencilla razón que venía después de las canciones II, III y IV. Es práctica que perpetúan la mayoría de las ediciones actuales de Garcilaso. No están en lo cierto, pues el poema no cerraba un ciclo sino que abría otro. La edición príncipe ordenaba los poemas de manera clarísima, en dos partes, sin solución de continuidad, pero fácilmente reconocible para el lector de la poesía italiana y latina. Al principio iba el breve cancionero petrarquista – los sonetos y las canciones –, y tras la última de éstas, la IV, seguían los géneros grecolatinos cultivados ahora en lengua vulgar: la oda, las dos elegías, la epístola y las tres églogas. El poema a la Flor de Gnido no daba fin a la primera parte, como si fuera una canción más de origen petrarquista, sino inauguraba la segunda, como tal oda horaciana con título de oda. Herrera, al titular la de Garcilaso *Canción V*, es fiel a su teoría unitaria de la canción y la oda" (Claudio Guillén, *Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España*, in *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1993, pp. 149-73 [p. 168]).

3. En plus de l'opposition entre sonnet et autres formes métriques, la bipartition du recueil³⁶ est l'autre paramètre susceptible d'être associé à la numérotation en tant que trait péritextuel. La corrélation, voire l'opposition, entre ces deux projets est illustrée de manière exemplaire par le recueil posthume d'Antonio Cornazzano. La première édition de décembre 1502³⁷ est bipartite en deux sections, *in praesentia* et *in absentia*: tant la dissymétrie entre les deux parties que l'alternance des formes métriques (sonnets, 'canzoni', sextines) dénoncent l'imitation du modèle pétrarquien.³⁸ Cependant, dans la deuxième édition de 1503³⁹ et dans les autres qui ont suivi, le recueil est réorganisé par formes métriques: d'abord les sonnets (y compris trois 'madrigali' et une 'ballata'), ensuite le bloc des 'canzoni', qui comprend aussi des sextines et des serventès.

L'arrangement par formes métriques atteint son apogée en Italie pendant les deux premières décennies du XVI^e siècle; par la suite, on revient à un pétrarquisme plus strict, marqué en quelque sorte par la publication en 1530 chez Nicolò d'Aristotile dit Zoppino d'une triade d'auteurs 'classiques', à savoir, Pétrarque, Serafino, Tebaldeo. Pour la première fois, la division entre sonnets et 'capitoli' dans l'oeuvre de ce dernier n'est plus affichée.⁴⁰

Encore faut-il ajouter que dans tous les cas, le modèle originaire de bipartition ne compte en Italie au XVI^e siècle que de rares exemples,⁴¹ d'ailleurs assez complexes au point de vue structurel, à commencer par Bembo et ses imitateurs, dont notamment Bernardino Rota (1572). Le cas de Vittoria Colonna est, à ce propos, exemplaire: "Nella Colonna potremmo ravvisare,

³⁶ Pour la présence de la bipartition chez Pétrarque dans les manuscrits et les imprimés du XV^e siècle, voy. Cannata, *La percezione* cit., pp. 158-59.

³⁷ Venise, chez Manfrino de Monferra. Le titre originnaire est *In laudibus et amoribus dive Angele Odarum liber*: voy. Cannata, *Il canzoniere* cit., p. 116. Cette édition fut réimprimée en août 1504.

³⁸ "Au classement par genre des manuscrits d'Antonio Cornazzano, l'imprimé préfère le modèle du mélange des genres, clairement marqué comme exclusivement pétrarquien" (Alduy, op. cit., p. 76).

³⁹ Voy. *De Dante à Chiabrera* cit., t. I, pp. 294-95.

⁴⁰ Cannata, *Il canzoniere* cit., p. 123. "Du point de vue métrique, ses choix se limitent au sonnet, au 'capitolo', dont il décline les diverses possibilités, sous forme d'épigramme ou d'épître, et les différents registres, politique, religieux, élégiaque ou funèbre" (*De Dante à Chiabrera* cit., t. II, p. 209).

⁴¹ Dans bon nombre de cas, au terme "bipartition" on préfère celui de "schema simmetrico", voire "bilanciamento": voy. Simone Albonico, *Ordine e numero, Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2006, pp. 43-46.

agli albori della sua vocazione poetica, un progetto di ripartizione della materia in rime in vita e rime in morte del marito, il marchese di Pescara: caso oltremodo favorevole a una struttura rigorosamente petrarchesca, e già posto sotto il patronato del Bembo, con la mediazione di Paolo Giovio, intorno al 1530". On sait quelle allait être la suite: *Sonetti spirituali* est le titre qu'une main a tracé sur la feuille de garde du Vat. lat. 11539, contenant le recueil des pièces de Vittoria offert à Michel-Ange, où chaque sonnet est numéroté.⁴²

En dépit du précédent établi par Clément Marot, dont le choix de sonnets témoigne qu'il avait bien compris la structure binaire du recueil italien,⁴³ on vient de voir que le 'canzoniere' français présente par rapport à son archétype pétrarquien une innovation importante concernant la bipartition *in vita/in morte*; celle-ci perd, à peu d'exceptions près, toute implication biographique et téléologique: soit elle est déplacée à des niveaux différents (amour/non-amour, amour terrestre/amour cosmique),⁴⁴ soit elle disparaît à la faveur d'une simple division de l'oeuvre, l'autonomie de chaque livre étant désormais confiée à la (presque) unicité de la forme métrique. Avant de devenir – selon Cécile Alduy – le trait distinctif de la poétique des 'Amours',⁴⁵ le refus "d'une division tempo-

⁴² Voy. Carlo Vecce, *Petrarca, Vittoria, Michelangelo: Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e di Michelangelo*, "Studi e problemi di critica testuale", 44 (1992), 101-25 [pp. 103-05]. Vecce rappelle encore les pièces religieuses rajoutées à la fin des *Sonetti e canzoni* de Sannazaro (1530). Voy. aussi Giovanni Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardo Ochino*, "Italique", 4 (2001), 61-101.

⁴³ Il suit la progression du recueil et respecte l'opposition *in vita/in morte*, "tout en mettant l'accent par le titre général sur le lyrisme douloureux d'un ensemble de pièces composées 'sur la mort de sa Dame'" : J. Balsamo, *Le "premier cercle" du pétrarquisme français (1533-1540)*, in Ève Duperray (éd.), *La Postérité répond à Pétrarque: Sept siècles de fortune pétrarquienne en France*, "Actes" du Colloque tenu à l'Hôtel de Sade et à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse les 22, 23, 24 janvier 2004, Paris, Beauchesne, 2006, pp. 127-45 [p. 138]. Mais voy. déjà Enea Balmas, *Prime traduzioni del 'Canzoniere' nel cinquecento francese*, in *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, "Atti" del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 9 giugno 1974), Padova, Antenore, 1975, pp. 37-54 [pp. 47-49].

⁴⁴ Chez Peletier, le titre *L'Amour des amours* reflète "l'articulation entre l'amour terrestre – la contemplation de la dame – et l'amour cosmique – contemplation des sphères célestes" (Maira, op. cit., p. 377).

⁴⁵ Voy. par ailleurs la définition de Maira (op. cit., p. 381): "Le terme *Amours* et *Amores* renvoie ainsi, dès 1555, à cette forme d'oeuvre que nous avons appelé 'canzoniere' et qui se définit d'emblée comme un recueil de sonnets supportant une esthétique et une rhétorique pétrarquiste-néoplatonicienne".

relle en deux livres,⁴⁶ de la spiritualisation de l'amour profane et du principe de variété formelle⁴⁷ caractérise déjà la *Délie* de Maurice Scève.⁴⁸

Bien que vidée de toute implication biographique, la bipartition n'en demeure pas moins un marqueur qui, dans la seconde moitié du siècle, retrouve grâce à Ronsard toute son actualité. On sait qu'à partir de la première édition collective de 1560, parue à Paris chez Gabriel Buon, Ronsard avait distribué la première section de ses *Oeuvres*, à savoir *Les Amours*, en deux livres,⁴⁹ dont le premier consacré à Cassandre, l'autre à Marie.⁵⁰ Or, dans la cinquième édition collective de 1578,⁵¹ le second livre se voit à son tour divisé en deux parties, dont la seconde s'intitule *Sur la mort de Marie*.⁵² Le retour à la bipartition propre du modèle original est bien visible dans l'exemplaire décrit par Jean-Paul Barbier, où la division est marquée entre p. 180 (FIN DE LA PREMIERE PARTIE DES | AMOURS DE MARIE ANGEVINE) et p. 181 (SECONDE PARTIE SUR | LA MORT DE MARIE).⁵³

⁴⁶ Ainsi, "le voeu de *Délie* [Lyon, Constantin, 1544] oppose au parcours *in vita/in morte* de Pétrarque les 'morts renouvelées' de l'amant lyonnais" (Alduy, op. cit., p. 120).

⁴⁷ "Ni strict classement générique, ni ordre chronologique, on est loin des deux principes d'organisation adoptés par Marot en ses oeuvres. La poétique des 'Amours' se soucie peu de respecter un ordre linéaire, que celui-ci suive un fil narratif ou une hiérarchie des genres" (Alduy, op. cit., p. 406).

⁴⁸ Certaines de ses 'corrections' du modèle pétrarquien (la forme du dizain, les emblèmes) resteront d'ailleurs sans écho: voy. Alduy, op. cit., pp. 79 et 123.

⁴⁹ La bipartition est annoncée dans la page de titre: *Contenant ses Amours, divisés en deux parties*, la première commentée par Marc-Antoine de Muret, la seconde par Remy Belleau.

⁵⁰ Dans le premier livre, Ronsard reprend pour l'essentiel *Les Amours* de 1552-1553, alors que le second est formé en majeure partie des *Continuations*.

⁵¹ On rappelle que cette édition s'enrichit d'un nouveau recueil, les *Sonnets pour Hélène*.

⁵² Cf. Louis Terreaux, *Sur l'organisation du Second Livre des Amours*, in *Ronsard in Cambridge, Cambridge French Colloquia*, 1986, pp. 81-95; André Gendre, *Pierre de Ronsard*, in *Les Poètes français* cit., pp. 229-51 [pp. 245-46]. Chez Ronsard, le mode d'imitation relatif à la composition d'un 'canzoniere' suit donc cette trajectoire: "La série de sonnets dans *Les Amours*, l'adjonction de chansons dans la réédition de 1553, les genres variés de la *Nouvelle Continuation*, la composition du second livre des *Amours* en 1578" (*ibid.*, p. 250).

⁵³ *Les Oeuvres* de P. de Ronsard, Paris, Chez Gabriel Buon, 1584. Au-dessous de ce titre de départ: "Properce, Trajicit et fati littora magnus amor". Voy. Jean-Paul Barbier, *Ma bibliothèque poétique: éditions des XV^e et XVI^e siècles des principaux poètes français*, Partie 4, Genève, Droz, 1994, n° 59, pp. 199-200.

En Espagne, par contre, on ne connaît aucun exemple de bipartition typographiquement marquée.⁵⁴ L'édition fragmentaire et bilingue de 46 poèmes d'Auzias March, réalisée en 1539 à Valence par Baltasar de Romani,⁵⁵ puis réimprimée à Seville en 1553, propose une division thématique (chants d'amour, de mort, moraux et spirituels).⁵⁶ Par la suite (Valence, 1560), Jorge de Montemayor ne traduit que les poèmes amoureux.

Imprimé en 1543, le 'canzoniere' de Boscán, c'est-à-dire le livre II du recueil en quatre livres publié par sa veuve,⁵⁷ représente un parcours de rédemption dont le mariage est le point culminant:⁵⁸ marquée au moyen de huit sonnets qui, tous, sont inspirés du poème de March *Així com cell qui en lo somni-s delita*,⁵⁹ la bipartition est en quelque sorte pa-

⁵⁴ Pour un bilan des études axées sur la question du *cancionero* ou *poemario* espagnol en tant que recueil structuré voy. Trevor J. Dadson, *Hacia una posible ordenación de los 'Sonetos a Juana' de Lope de Vega*, in Ignacio Arellano/Jesús Cañedo (éd.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 143-57.

⁵⁵ "C'est la première impression sous forme de livre d'un chansonnier d'un auteur lyrique dans le domaine hispanique": voy. Pep Valsalobre, *Dévotion pour Ausiàs Marc au XVI^e siècle hispanique: Vision de la Catalogne*, in Francine Wild (éd.), *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, "Actes" du Colloque organisé par l'Université de Nancy II (14 au 16 décembre 1995), Bern etc., P. Lang, 1997, pp. 73-86 [p. 84].

⁵⁶ La disposition des poèmes annonce déjà le futur déplacement de March *a lo divino* (*ibid.*, p. 82).

⁵⁷ Doña Ana Girón de Rebolledo aurait d'abord tenté de classer les poèmes de Garcilaso suivant un certain ordre, comme le placement de la première *canción* entre les sonnets 16 et 17 semble l'indiquer; ensuite elle y renonça, tant il est vrai que les *canciones* restantes figurent après les sonnets: voy. Anne J. Cruz, *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988, p. 64. D'après María Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega, Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Aguirre, 1990 ("Anejos" del *Boletín de la Real Academia Española*, 47), p. 7, l'inclusion de la *Canción* I parmi les sonnets "resulta inmotivada", voire "manifiesta, sin duda, la prisa de Ana Girón en sacar a luz el volumen". On rappelle que dans l'édition d'Herrera, sonnets et *canciones* sont regroupés en deux blocs distincts.

⁵⁸ S'inspirant de *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, "Boscán ha escogido la imagen del salvaje para expresar la clase del deseo que ha inspirado el amor de una etapa importante de su vida, la de la juventud, antes de alcanzar la madurez casándose con Ana Girón de Rebolledo, no mucho después de haber cumplido los cuarenta años": voy. Bienvenido Morros Mestres, *El 'canzoniere' de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)*, "Revista de filología española", 85 (2005), 245-70, p. 251.

⁵⁹ "Todos ellos suponen una transición hacia una segunda parte muy marcada", où l'auteur "canta un nuevo amor, mucho más sereno y sosegado, un amor que define como de salud porque es correspondido" (*ibid.*, pp. 252-53).

rallèle à celle qu'on perçoit dans le recueil de March publié la même année par le même éditeur, Carlos Amorós.⁶⁰ Dans la deuxième partie de son 'canzoniere', plus courte que la première, Boscán développe des thèmes néo-platoniciens, dont l'amour entre époux tel qu'il est défini par Léon l'Hebreu, et ceci dans le sillage du 'canzoniere' de March.⁶¹ De plus, les *obres de mort* de March sont susceptibles d'être comparées aux deux sonnets de Boscán pour la mort de son ami Garcilaso,⁶² et cette mise en parallèle⁶³ peut être élargie jusqu'à comprendre les *canciones morales* qui clôturent chacun des deux recueils. La même trajectoire est d'ailleurs reconnaissable chez Bembo dans l'édition posthume de 1548.⁶⁴

Pour en venir à l'exemple le plus prestigieux, dans la première édition de Garcilaso de la Vega "se advierte claramente un orden natural, en dos partes, correspondientes a dos estilos, más o menos equivalentes con la trayectoria poética descrita por Lapesa:⁶⁵ petrarquistas (sonetos y can-

⁶⁰ L'édition de March marque l'aboutissement d'un long processus de pétrarquisation, dont ses poèmes ont fait l'objet dans des manuscrits datables entre la fin du XV^e et les premières années du XVI^e siècle. Voy. L. Cabré/J. Turró, "Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario": la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista, "Cultura Neolatina", 55 (1995), pp. 117-36.

⁶¹ "De hecho, el poeta barcelonés, en sus últimos sonetos, no reivindica un amor cien por cien platónico, sino un amor en que se dan las condiciones del 'mezclat voler' anhelado por March" (*ibid.*, p. 255).

⁶² *Ibid.*, pp. 263-64. "Al igual que le ocurre a March con la muerte de su segunda esposa, le sucede al barcelonés con la del poeta toledano: los dos aspiran a un amor o amistad en que han eliminado cualquier residuo corporal" (*ibid.*, p. 268).

⁶³ "Es, sin duda, difícil de demostrar hasta qué punto las ediciones de las obras de los dos poetas fueron paralelas, pero, por el enorme parecido en la estructura y en otros detalles de menor importancia, cabe suponer que para las dos se adoptaron criterios similares. Incluso me atrevería a sugerir que nuestro poeta pudo ser en parte responsable de la disposición que en la imprenta de Amorós se dio a los poemas del valenciano" (*ibid.*, p. 270).

⁶⁴ "El italiano había concebido la tercera edición de sus *Rime*, ampliada y corregida con respecto a las dos anteriores, como un cancionero petrarquista con dos partes muy nítidas: una primera en que canta especialmente a su compañera Morosina, con quien tuvo tres hijos, y una segunda dedicada a la muerte de diversas personas, empezando por la de su hermano Carlo" (*ibid.*, p. 369).

⁶⁵ "Al estudiar la trayectoria poética de Garcilaso, Lapesa la sintetiza en una línea de progresiva elevación estilística, que lleva, sin fronteras cronológicas impermeables, desde el octosílabo de raíz cancioneril, pasando por el modelo petrarquista, a las formas de imitación clasicista": cet arrangement, tel qu'il apparaît dans l'édition de 1543, "reproduce el esquema establecido por Boscán para sus tres libros de versos, siguiendo el mismo orden ascendente: poesía da cancionero en octosílabo, un bloque unitario al modo del *canzoniere* petrarquesco y un tercer libro con ensayos de imitación grecolatina" (Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003, p. 306).

ciones) y los clásicos (odas, elegías, epístola y éclogas)”.⁶⁶ C’est justement l’ordre confirmé par Herrera et suivi par Faria e Sousa dans leurs commentaires respectifs. De la même manière, le livre II de Boscán est assimilable à un ‘canzoniere’ pétrarquiste, alors que le livre III “constituye la mejor demostración de trascenderlo, al incluir composiciones enraizadas en la tradición clásica”.⁶⁷

Le modèle de ‘canzoniere’ ne paraît en Angleterre qu’en 1582 avec les *Hekatompathia* de Thomas Watson, première séquence de poèmes érotiques publié dans ce pays. Quoiqu’il ne s’agit pas de sonnets, mais de stances de 18 vers,⁶⁸ l’imitation pétrarquiste se reflète dans la bipartition qu’on aperçoit après le poème 79, “suggesting some sort of moral revolt against Love, and the coherence of a psychodrama”.⁶⁹ Dès le début, la bipartition – vidée, une fois de plus, de toute implication biographique – représente ici encore la marque distinctive du genre.

4. Aussitôt avant que son recueil atteigne l’étape définitive, Pétrarque introduit de sa propre main une numérotation partielle basée sur la séparation des formes métriques: les sonnets sont numérotés de 50 en 50,⁷⁰ alors que la fin du chant à la Vierge est signalée par le numéro 38, avec la précision “cum duabus que sunt in papiro”, ce qui fait évidemment allusion au chiffre total des ‘canzoni’ copiées, plus les deux qui allaient être comprises dans la fascicule rajouté à la fin du livre.⁷¹

Dans la typologie du ‘canzoniere’ la plus répandue, la bipartition héritée de l’archétype pétrarquien, dont la frontière a de très bonne heure été

⁶⁶ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. lxi. Parmi les précédents de cet agencement par genres ou par séquences métriques, Morros mentionne les *Rime* de l’Aquilano organisées par son éditeur Flavio (cf. Alduy, op. cit., p. 75).

⁶⁷ “La ordenación de los tres libros de la obra de Boscán podría guardar cierta semejanza con las tres partes que (...) forman la de Garcilaso”: Morros, éd. cit., p. lxi, où il renvoie à Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, Universidad de Zaragoza y Libros Pórtico, 1982, p. 425.

⁶⁸ Bien que l’auteur les appelle des sonnets, ce volume ne contient que deux véritables sonnets, intitulés d’ailleurs *quatorzains*.

⁶⁹ Spiller, op. cit., p. 93.

⁷⁰ Aux chiffres attestés – notamment C, CL, CC, CCL, CCC – s’ajoute CCCXII, transcrit dans la marge à côté de la dernière ligne du dernier sonnet *Vago augelletto*.

⁷¹ Cf. Giuseppe Savoca, *Il canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 15-16.

décalée,⁷² se double en général d'une numérotation séparée des pièces.⁷³ Ce modèle est un trait distinctif de la famille appelée D par Wilkins,⁷⁴ à laquelle appartient l'édition de 1497, caractérisée en outre par l'inversion des deux sonnets 3-2 ainsi que par la réunion sous l'étiquette de *Canzone* de tout ce qui n'est pas sonnet.⁷⁵

Comme dans cette édition les 'ballate' *Lassare il velo* (*Rvf* 11) et *Occhi miei lassi* (*Rvf* 14) ont été intégrées au nombre des sonnets (.XI. et .XIII. respectivement), à partir de *Rvf* 15 la numérotation de ceux-ci comporte un décalage de deux unités en plus par rapport à la numérotation correcte, celle p. ex. de l'édition Volpi.⁷⁶ En revanche, la numérotation des 'canzoni' présente évidemment deux unités en moins, et ceci depuis le début de la série

⁷² Mestica (1893) et Belloni (1982) évoquent à ce propos une note marginale de Bembo dans le Vat. lat. 3197, à la hauteur de *Rvf* 267, ensuite biffée: "Alia pars hinc incipit ab alia separata. hoc est mortis" (cf. Savoca, op. cit., p. 39). C'est à partir de l'aldine de 1514 que le début de la seconde partie coïncide avec *Rvf* 267 (alors que dans la première aldine, celle de 1501, il se situe après *Rvf* 263, conformément à l'autographe). Il existe de cette édition un exemplaire à la Bibliothèque Nationale de Madrid: voy. María Hernández Esteban/Mercedes López Suárez, *La recepción del Petrarquismo en España a través de los comentaristas: hipótesis de trabajo*, "Cuadernos de Filología Italiana", 2005 [Número Extraordinario], 71-83 [p. 78]. Le début de la seconde partie par *Rvf* 367 caractérise également la plupart des éditions localisées en Espagne, dont celles commentées par Gesualdo et par Daniello (cf. *ibid.*).

⁷³ Au sens qu'il y en a une pour les sonnets et une pour les 'canzoni', alors que par la terme de bipartite on indique une numérotation indépendante pour chacune des deux parties. Les deux modèles peuvent être associés, comme c'est le cas chez Castelvetro. Un troisième critère concerne l'arrangement des pièces, qui peut être mixte (c'est le principe pétrarquien d'alternance entre les sonnets et les autres formes métriques) ou par blocs (c'est l'arrangement qui a été imposé aux poèmes de Garcilaso). Déjà dans le ms. Laur. Strozzi 178 (sec. XV in.) le *Canzoniere* "risulta testimoniato in due blocchi: nel primo blocco (4r-84r) il testo è raccolto per generi metrici", alors que dans le second "i componimenti sono disposti in un ordine alfabetico che rispetta – al peggio – la prima lettera dell'incipit" (Belloni, op. cit., pp. 14-15). Un autre manuscrit signalé par Nadia Cannata, le Hockham Hall 591 écrit en 1416 à Trévise, range d'abord les sonnets, ensuite les 'canzoni', et finalement les 'ballate' et les 'madrigali': voy. Cannata, *La percezione* cit. p. 159.

⁷⁴ Wilkins, op. cit., pp. 387-98.

⁷⁵ L'intertitre CANZONE MORALE ne concerne que le premier (*A qualunque animale*) et le troisième individu (*O aspectata*), alors que la spécification CANZONETA est réservée au dixième (*Per ch'al viso*). Le texte de chaque CANZONE est réparti en STANZE, elles aussi numérotées. Nous avons consulté l'exemplaire qui se trouve à la Fondation Barbier-Mueller: voy. *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, n° 277, pp. 47-51.

⁷⁶ *Le Rime* di M. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, e con uno antichissimo testo a penna (...). In Padova. 1732. Presso Giuseppe Comino.

(Rvf 12, soit la sextine *A qualunque animale*, est donc la première CANZONE MORALE). Cette situation dure jusqu'à la 'ballata' *Volgendo gli occhi* (Rvf 63), elle aussi comptée parmi les sonnets à cause de ses quatorze lignes:⁷⁷ dorénavant le décalage est donc de trois unités en plus pour les sonnets, et de trois en moins pour les autres formes métriques.

À la suite d'une nouvelle méprise, le sonnet *Io son sì stancho* (Rvf 81) est analysé comme STANZA LXIII, néanmoins cela ne comporte aucune conséquence sur la numérotation. Il n'en est pas ainsi pour le 'madrigale' *Nova angeletta* (Rvf 106), dont l'omission a pour résultat d'abaisser d'une unité le décalage concernant la numérotation des 'canzoni'; cela jusqu'à Rvf 128 (*Italia mia*), qui marque le début d'un véritable bouleversement (on prend toujours l'édition Volpi comme référence):

RVF	ÉD. 1476	VOLPI
128 (<i>Italia mia</i>)	26	29
129 (<i>Di pensier</i>)	26	30
135 (<i>Qual più diversa</i>)	27	31
142 (<i>Alla dolce ombra</i>)	25	32
149 (<i>Di tempo</i>)	26	33
206 (<i>S'i' 'l dissì</i>)	26	34
207 (<i>Ben mi credea</i>)	27	35
214 (<i>Anzi tre di</i>)	27	36

Comme résultat, le décalage dans la numérotation des 'canzoni' a désormais atteint les neuf unités en moins, dont une est récupérée vers la fin, où la 'canzone' Rvf 359 porte le n° 37 tout comme la précédente. Après Rvf 360, correspondant au n° 38, on arrive finalement à la LAUDE ALLA VERGINE MARIA, qui n'est pas numérotée.

Quant à la numérotation des sonnets, elle demeure inchangée jusqu'au couple Rvf 190-191, l'un et l'autre marqués 159, comme l'était déjà Rvf 189: cette triplification permet de récupérer deux unités, de sorte que le n° 160 (= Rvf 192) correspond chez Volpi au n° 159 ; autrement dit, le décalage dans la numérotation des sonnets se réduit à une seule unité excédentaire.

D'autres fautes de numérotation se rencontrent tout au long de cette édition, de ce point de vue finalement assez peu soignée.⁷⁸

⁷⁷ À noter que dans l'édition, d'ailleurs incomplète, parue à Bologne en 1476, à savoir *Francisci Petrarchae Cantilenae cum Francisci Philelphi Enarrationibus* (...). [Hannibal Malpiglius] ad instantiam et petitionem Sigismundi de Libris, les trois premiers sonnets sont considérés comme des 'ballate': cf. Wilkins, op. cit., p. 274.

⁷⁸ Ainsi *Verdi panni* est dite CANZON NONA (f. 19), bien que le commentaire qui la concerne débute correctement par "In questa quarta canzon morale", tandis que la suivante (*Giovane donna*) est tout simplement appelée CANZON (f. 19v), bien que

Présent entre autres dans le texte de Filelfo et du pseudo-Da Tempo,⁷⁹ le couplage de bipartition et numérotation séparée caractérise la plupart des éditions de Pétrarque – y compris celle de Castelvetro,⁸⁰ que Faria montre de connaître – et ceci jusqu'en 1899, lorsque Carducci et Ferrari imposent enfin une numérotation unique et suivie, toutes formes métriques confondues.

Le principe de la numérotation séparée connaît un avatar particulier en France, où Marot comme Peletiers ne s'essaient d'abord qu'au genre du sonnet, négligeant la variété formelle qui structure l'oeuvre de Pétrarque. *Délie* de Scève, bientôt suivie par *L'Olive*, les *Amours* de Ronsard, *La Tricarite* de Taillemont, représentent un premier modèle caractérisé par la domination absolue d'une unique forme poétique.

À l'opposé, lorsqu'on revient à une alternance irrégulière de genres variés à l'imitation de Pétrarque, tout 'canzoniere' hétérométrique se caractérise, on l'a vu, par une bipolarisation entre deux unités distinctes: d'une part les sonnets en tant que forme majoritaire et préférentielle, d'autre part des formes métriques diverses constituées en un amas soit homogène soit hétérogène. Celui-ci est souvent organisé en opposant numérotation et non-numérotation: dans l'*Olimpe* de Jacques Grévin (1561) c'est aux neuf chansons intercalées dans le corpus des sonnets d'afficher un intertitre rhématique numéroté,⁸¹ alors que les sonnets, toujours présentés deux par pages, sont dépourvus de toute indication;⁸² ces chansons ne figurent d'ailleurs pas dans la table des sonnets à la fin du livre.⁸³

le commentaire débute par "La .v. canzone presente". Par ailleurs, la deuxième et troisième strophe de la CANZONE VI (f. 22) sont indiquées comme STANZA VII et STANZA VIII, celle-ci étant suivie de la STANZA III; le sonnet *Rvf* 178 porte le n° 48 au lieu de 148; de la même manière, *Rvf* 326 porte le n° 263 au lieu de 283.

⁷⁹ Dont un exemplaire (Venise, 1522) existe à la Bibliothèque Nationale de Madrid: voy. Hernández Esteban/López Suárez, art. cit., p. 79.

⁸⁰ Castelvetro fait même plus, dans la mesure où il prévoit une numérotation particulière pour les sextines, et une pour les 'ballate'. Faria connaît son commentaire, qu'il mentionne six fois: cf. *Centuria* I, son. 23 et son. 30; *Canción* X, estr. 1; *Odas*, intr.; *Sextinas*, intr. § 1; *Sextina* II, estr. 7

⁸¹ Mais la table des sonnets, à la fin du livre, ne comprend pas les *incipit* de ce groupe de chansons, "comme si elles représentaient un élément discordant à l'intérieur d'un recueil qui tend à l'unité métrique" (Maira, op. cit., p. 371).

⁸² Voy. Michel Clément, *de Grévin à Pétrarque: 'Non je ne m'en repen'*, in *Les poètes français* cit., pp. 313-27 [p. 314, note 4]; Alduy, op. cit., pp. 381-83.

⁸³ Au contraire, la *Table des Sonetz* qui clôt les *Amours* ronsardiens de 1553 comprend la liste des *incipit* de toutes les pièces du 'canzoniere', y compris les trois

Au contraire, dans le *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1555), la *Continuation des Amours* de Ronsard, l'*Amour des Amours* de Jacques Peletier (1555), et les *Erotasmes* de Philibert Bougnyon (1557), seuls les sonnets sont numérotés en chiffres romains, alors que toutes les autres pièces portent inscrit en majuscules un intertitre rhématique ou thématique.⁸⁴

5. Pour en venir à ce qui est l'objectif principal de notre recherche, précisons d'abord que l'ensemble des citations de Pétrarque recueillies chez Faria e Sousa présuppose deux numérotations distinctes et suivies, dont l'une réservée aux sonnets, l'autre aux *canciones*, terme incluant aussi les autres formes métriques. C'est le commentateur lui-même qui en fait foi dans son introduction aux *Canciones*, § 2: "Petrarca fue el que más Canciones hizo, porque llegan a 49. aunque las 20. son Madrigales, y Sextinas, a que él llamó Canciones:⁸⁵ y excedieran de trezientas las más, si yo llamara así a mis sextinas, y Madrigales". Et à propos de *Rvf* 23, il précise: "la primera de Petrarca, que es la 4".⁸⁶

La liste complète des occurrences relevées chez Faria se trouve dans l'Appendice I du présent article. Par rapport à la numérotation virtuelle de l'autographe pétrarquien, celle relevée par notre liste présente dans la série des sonnets deux écarts amplement attendus, à savoir: a) le décalage physiologique conséquent au décompte séparé des sonnets par rapport aux autres formes intercalées; b) la séquence des 31 pièces finales du recueil pétrarquien, telle qu'on la lit dans l'autographe ainsi que dans quelques rédactions manuscrites contemporaines de celui-ci,⁸⁷ juste avant que l'auteur indique l'arrangement définitif moyennant de petits chiffres arabes apposés dans les marges. C'est cette même séquence pré-définitive

chansons camouflées dans le corpus des sonnets, mais à l'exclusion des quatre odes finales ainsi que des pièces encomiastiques allographes (Maira, op. cit., pp. 382-83). Dans son recueil, Ronsard "joue sur deux genres aux caractères anti-thétiques (sonnet ou chanson, forme fixe ou libre, courte ou longue, strophique ou non, vers pairs ou impairs, isométriques ou hétérométriques) et cette opposition même est structurante, voire symbolique" (Alduy, op. cit., p. 176).

⁸⁴ Maira, op. cit., p. 384.

⁸⁵ En détail: 29 'canzoni'; 9 sextines; 7 'ballate'; 4 'madrigali'.

⁸⁶ Voy. la glose au v. 1 de la *Canción* 10.

⁸⁷ Un nouvel individu vient de s'ajouter aux témoins connus: cf. Carlo Pulsoni/Marco Cursi, *Sulla tradizione antica dei "Rerum vulgarium fragmenta": Un gemello del Laurenziano XLI 10 (Paris, Bibliothèque Nationale, It. 551), "Studi di filologia italiana"*, 2009, pp. 91-115.

qu'on trouve dans toutes les éditions de Pétrarque jusqu'à la fin du XIX^e siècle.⁸⁸

Si tout cela rentre dans un cadre parfaitement connu, on ne pourra pas en dire de même pour le passage de 49 à 55 dans la liste des citations chez Faria: en effet, si le sonnet *Rvf* 64 correspond régulièrement au n° 49, le sonnet *Rvf* 74, qui fait l'objet de la mention suivante, n'est pas indiqué par le n° 54, comme il serait dans l'ordre des choses (de *Rvf* 64 jusqu'à *Rvf* 74 l'on ne compte que cinq sonnets, le restant des pièces intercalées étant constitué de 'canzoni'), mais par le n° 55, soit une unité en plus.

C'est à peine si dans la bibliographie existante l'on apprend, grâce à quelques allusions éparées, que deux éditions du *Canzoniere* présentent dans la série des sonnets un décalage non-occasionnel à raison d'une unité en plus: il s'agit notamment de l'édition commentée par Sebastiano Fausto (1532) et de celle publiée en 1503 à Fano par Girolamo Soncino.⁸⁹ Précisons que l'une et l'autre gardent les quatre sonnets 'avignonnais'.⁹⁰ Aucun de ces sonnets n'est par contre mentionné dans la liste de Faria: quoi qu'il en soit, même en cas de censure, cela n'a pas eu de conséquences dans la numérotation du texte qu'il utilisait.

Dans l'édition de 1503⁹¹ l'on trouve, au troisième feuillet avant le dernier, la dédicace de Gershom Soncino à César Borgia,⁹² suivie d'une lettre du même adressée aux lecteurs.⁹³

⁸⁸ Le bloc des trente sonnets précédant la 'canzone' à la Vierge n'ont trouvé leur collocation définitive qu'en 1896 dans l'édition de Giovanni Mestica (Florence, Barbèra).

⁸⁹ *Impresso in Fano Caesaris per Hieronimo Soncino nel M-D-III adì VII de luglio* (colophon à la fin du *Tr. Aetern.*).

⁹⁰ "Di più si può osservare, non essersi ommessi i Sonetti scritti contra la Corte, o la Città di Roma, benché Fano fosse anche allora, com'è al presente, città della Chiesa" (Volpi, éd. cit., p. 402). Cf. *Biblioteca d'eloquenza italiana* di Monsignore Giusto Fontanini (...) con le Annotazioni del Signor Apostolo Zeno (...), Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1753, pp. 5-20, où l'édition de Soncino est le prétexte pour un long débat sur l'opportunité de soumettre à censure ces sonnets. C'est justement dans les éditions de Volpi que ceux-ci regagnent finalement leur place: voy. Klaus Ley, *Petrarcas Canzoniere und die Zensur. Die 'babylonische Sonette' als Problem der Druckgeschichte*, in <http://www.studgen.unimainz.de/manuskripte/ley.pdf>, p. 10; María Luisa Cerrón Puga, *Censure incrociate fra Italia e Spagna: il caso di Petrarca (1559-1747)*, "Critica del testo", 6 (2003), pp. 221-56.

⁹¹ Voy. sur cet incunable Giancarlo Petrella, *Il fondo petrarchesco della biblioteca Trivulziana, Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 89-91, et notamment la fiche de Roberta Rognoni concernant *Triv. Petr. 54*, qui est un exemplaire de l'édition de Soncino; en outre Andrea Comboni,

C'est l'occasion pour Soncino d'annoncer l'emploi du caractère italique dans une forme nouvelle, créée par Francesco Griffo,⁹⁴ ainsi que de critiquer l'ordre des 'capitoli' des *Trionfi* adopté dans l'aldine, qu'il juge erroné par rapport aux "antiqui exemplari". Soncino se réfère par cette expression à trois manuscrits en possession de quelques érudits locaux.⁹⁵ En effet, "there are several respects in which the editor follows texts printed before the Aldine. The order of the second and third sonnets of the *Canzoniere* is inverted with respect to Bembo's edition⁹⁶ and there is no division before poem 264". En outre, les sonnets et les 'canzoni' sont numérotés séparément, alors que dans l'aldine il n'y a pas de numérotation. L'ordre attribué dans l'aldine aux *Trionfi* n'y est pas suivi non plus. À la fin, Soncino présente un appendice de deux rimes extravagantes, à savoir, la 'canzone' *Quel c'ha nostra natura in sé più degno*,⁹⁷ précédée de la rubrique "trovata in un antico libro",⁹⁸ et la 'ballata' – composée pour le musicien Confortino –⁹⁹ *Nova bellezza in abito gentile*.¹⁰⁰ Également présentes dans l'appendice de

Il Petrarca di Gershom Soncino, in Giuliano Tamani (éd.), *L'attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, "Atti" del Convegno (Soncino, 17 settembre 1995), Edizioni del Soncino, 1997, pp. 111-25.

⁹² Précédée d'un sonnet de Giovanni Antonio Torelli (rubrique: *Impressores divum Caesarem Borgiam alloquuntur*). À Borgia est également dédiée la *Vita Epaminundae* de l'humaniste Lorenzo Astemio, imprimée chez Soncino à Fano en 1502.

⁹³ L'un et l'autre texte peuvent se lire dans Comboni, art. cit., pp. 117-19.

⁹⁴ Cf. L. Balsamo, *I primi corsivi*, in Luigi Balsamo/Alberto Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967, p. 43. Sur les activités de Griffo, et notamment sur la rupture de ses relations avec Aldo, voy. Comboni, art. cit., ainsi que la bibliographie réunie *ibid.*, p. 121, note 9.

⁹⁵ À savoir, Antonio Costanzi, Lorenzo Astemio (dont le codex "fu già de gli Signori Malateste"), Bernardino de' Sigisberti.

⁹⁶ Brian Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge University Press, 1994, 1996, 2004, pp. 53-54. Volpi et Richardson mis à part, cet important détail n'est pas signalé dans la bibliographie existante.

⁹⁷ Cf. Jean-Jacques Marchand, *L'extravagante politica: 'Quel ch'è nostra natura in sé più degno'*, in Claudia Berra/Paola Vecchi Galli, *Extravaganti, disperse, apocriefi petrarcheschi*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 25-35.

⁹⁸ Il s'agit du codex possédé par Astemio, ancien bibliothécaire de Guidubaldo da Montefeltro à Urbino, ensuite précepteur de Pandolfo et Carlo Malatesta à Rimini (voy. la bibliographie réunie par Comboni, art. cit., p. 124, note 24).

⁹⁹ C'est ce qu'on lit dans une note du ms. Casanatense 924.

¹⁰⁰ Richardson, op. cit., p. 54; Comboni, art. cit., p. 115. Ces deux poèmes allaient être repris par la suite en appendice des *Rvf* dans quatre éditions, à savoir, Gregorio de' Gregori (1508, aux frais de Stagnino); Filippo, puis Bernardo Giunta (1510, 1515, 1522); Lazzaro Soardi (1511); Aldo da Stagnino (1513, 1519,

Fausto, ces deux pièces, dont la parution marque le début de toute une série d'*estravaganti* publiés au cours du XVI^e siècle, se retrouvent dans un manuscrit aujourd'hui à New York, chez Phyllis Goodhart Gordan.¹⁰¹

Dans la conclusion de sa lettre, Soncino se dit sûr que grâce à son édition, le lecteur allait désormais disposer d'un texte beaucoup plus correct que tous ceux qui avaient été imprimés jusqu'alors,¹⁰² ce qui est devenu une sorte de poncif dans la bibliographie postérieure,¹⁰³ bien qu'il ne corresponde pas tout à fait à la réalité.¹⁰⁴

1522). Quant à Manuzio, dans sa nouvelle édition de 1514 il reprend la 'canzone' d'après un texte de loin plus correct. Voy. Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino, Studi sulla elaborazione del 'Cortegiano'*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 410-18.

¹⁰¹ Ainsi qu'on lit dans l'*explicit*, ce manuscrit a été achevé à Ferrare le 14 octobre 1432. Cf. Wilkins, op. cit., pp. 210-11; Dennis Dutschke, *Census of Petrarch Manuscripts in the United States*, Padova, Antenore, 1986, p. 218.

¹⁰² Cf. Comboni, art. cit., p. 116.

¹⁰³ Cf. p. ex. Jean George Théodore Grässe, *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique*, Dresde, R. Kuntze, 1864, t. V, p. 226: "Le texte donné dans cette éd.-ci est un des plus corrects qui aient été publiés au XVI^e siècle. Le commentaire est moins estimé, car il contient des opinions bizarres et souvent absurdes; il n'a pas été reproduit".

¹⁰⁴ "La stampa di Fano, infatti, presenta un numero piuttosto alto di errori, soprattutto in confronto all'aldina del 1501", dont elle reproduit par ailleurs un certain nombre de fautes. Rappelons aussi que la bipartition y est absente (Comboni, art. cit., pp. 116 et 125, note 29). "At least it was recognized in Fano that any serious challenge to the authority of the Aldine edition had to be based on manuscript evidence" (Richardson, op. cit., p. 54).

6. L'édition de Fausto¹⁰⁵ est dédiée au comte Guido Rangone de Modena, d'abord conseiller-général de François I^{er} de France durant les campagnes contre Charles V, ensuite partisan de ce dernier.¹⁰⁶ Le commentaire traite souvent de questions textuelles.¹⁰⁷

Outre deux courtes biographies de Pétrarque et de Laura, la préface de l'édition de Fausto¹⁰⁸ contient l'épître, dont l'authenticité n'a toujours pas été prouvée, de Benvenuto da Imola à Petrarque;¹⁰⁹ suivent un *Rimario remissivo del Petrarcha* ainsi qu'une liste d'*Epiteti del Petrarcha in ordine di alphabeto*.¹¹⁰ La bipartition du 'canzoniere' est clairement indiquée d'abord à la feuille 132, dont le recto se termine par FINIS, tandis que le verso est complètement blanc; ensuite à la feuille 228v, blanche elle aussi, alors que la page suivante porte le titre TRIOMPHI DEL PETRARCHA.

¹⁰⁵ Una bonne description de cette édition se lit déjà dans la *Biblioteca petrarchesca* formata, posseduta, descritta ed illustrata dal professore Antonio Marsand, Milano, Giusti, 1826, p. 42. Voy. par la suite Belloni, op. cit., pp. 120-45 ainsi que la fiche IX.21 rédigée par Monica Bianco in *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della Mostra di Padova (8 maggio – 31 luglio 2004), a cura di G. Mantovani, Ginevra-Milano, Skira, 2006, pp. 531-32.

¹⁰⁶ "La dedica del Fausto al Rangoni registra il passaggio di bandiera titolando appunto 'al capitano cesareo'" (Belloni, op. cit., p. 123, note 9).

¹⁰⁷ Outre Belloni, op. cit., p. 131, voy. Richardson, op. cit., pp. 93-94: "In the rest of the volume he adopted a combination of the Aldine texts but managed to suggest in various ways that these did not provide the last word (...). The commentary often gave alternative readings from sources vaguely identified as 'some texts' or 'old texts'".

¹⁰⁸ *Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d'alphabeto nuovamente stampato*. [Colophon:] Stampato in Vinegia a san Moyse, al segno dell'Angelo Raphael, per Francesco di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini, compagni. Ne gl'anni del nostro Signore MDXXXII. Le seul qui indique cette particularité dans l'édition de Fausto est Wilkins, op. cit., p. 273.

¹⁰⁹ Tirée des éditions milanaises de *l'Ameto* et de *l'Amorosa Visione* de Boccace, procurées par Girolamo Claricio dans les premières années 1520: voy. Belloni, op. cit., p. 135.

¹¹⁰ "An excellent example of a *rimario* and concordance of epithets" selon Jo Ann Della Neva, *Marginal notes on marginal poets: Ronsard reading the Giolito anthologies*, in Reinier Leushuis/Zahi Zalloua, *Esprit généreux, esprit pantagruélicque, Essays by his Students in Honor of François Rigolot*, Genève, Droz, 2008, pp. 57-74 [p. 70, note 28]. Ce *rimario* "elenca alfabeticamente solo sillabe in rima, non parole, con rinvii numerici (altro tipo ancora è rappresentato dal rimario sempre petrarchesco di Lucantonio Ridolfi, 1537, che, compilato per compor centoni, è puro elenco di versi interi disposti secondo la rima)" (Paolo Ramat [*et alii*], *The History of Linguistics in Italy*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1986, p. 75).

À l'intérieur du segment ainsi délimité, la première partie, ou plutôt le premier bloc, celui des sonnets, débute par le SONETTO I. Le SONETTO 229 (*Oimè il bel viso*) est précédé de l'intertitre IN MORTE DI LAURA; cette deuxième partie se termine par le SONETTO 318 (*Vago augelletto*), auquel suivent encore neuf pièces regroupées en deux petites séries: d'abord quatre *Sonetti di diversi, scritti al .P. a cui rispose*,¹¹¹ ensuite cinq *Sonetti del .P. fuor del Canzoniere citati dallo ispositore*,¹¹² le tout étant clôturé par FINIS. À la différence du bloc précédent, celui des 'canzoni' débute au f. 133 par un intertitre particulier: LE CANZONI DEL PETRARCHA. Suit, après une page en blanc, l'intertitre CANZONE PRIMA (*Lasciare il velo*, f. 134). Cette première partie s'achève par la CANZONE 38 (*Io vo pensando*) suivie, au f. 205v, par deux intertitres consécutifs, dont le premier est IN MORTE DI LAURA, l'autre est la CANZONE 39 (*Che degg'io far*). La deuxième partie s'achève par la CANZONE 48, à laquelle font suite (f. 226) deux *Canzoni di M.F.P. fuori del Canzoniere*.¹¹³

Tant chez Soncino¹¹⁴ que chez Fausto, l'unité en plus dans la numérotation des sonnets se déclare à partir de *Rvf* 64. L'origine du décalage est aussi la même: elle réside dans la fausse analyse dont fait l'objet *Volgendo gli occhi* (*Rvf* 63), une 'ballata' de quatorze vers qui – comme déjà dans l'édition de 1497 – a été prise pour un sonnet;¹¹⁵ en effet, elle est

¹¹¹ Il s'agit, dans l'ordre, des sonnets de Geri Gianfigliuzzi, Dondi dell'Orologio, Sennuccio del Bene, Iacomo Colonna.

¹¹² Ceci en hommage à l'intérêt pour la production extravagante du poète dont témoignent l'édition de Soncino (1503), la deuxième aldine (1514), et l'édition de Bernardo Giunta à Florence (1522). En l'occurrence, il s'agit des sonnets *Lasso com'io; Ahi penna; Antonio, cosa; Quest'è l'ultima; Bench'il camin*. Cf. Belloni, op. cit., p. 132; Laura Paolino, *All'origine della tradizione esegetica delle disperse: il commento di Giovan Battista Gelli alla ballata 'Donna mi vene spesso nella mente'*, in Berra/ Vecchi Galli, *Estravaganti, cit.*, pp. 249-86 [pp. 264-65].

¹¹³ À savoir, *Quel c'ha nostra natura in sé più degno et Nova bellezza in habito gentile*.

¹¹⁴ "Si è presa la canzone XV (...) per lo sonetto XLIX", comme on le lit dans l'appendice annexé aux deux éditions des frères Volpi parues à Padoue, chez l'éditeur Comino, en 1721/2 et en 1732.

¹¹⁵ Il s'agit d'une 'ballata grande', uniquement composée d'hendécasyllabes, et arrangée de manière à "suscitare l'impressione di un sonetto in cui le quartine siano collocate agli estremi e le terzine al centro" (Emilio Bigi, *le ballate del Petrarca* [1974], in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 33-47 [p. 41]). À noter que sa représentation typographique est celle d'un sonnet – deux quatrains suivis de deux tercets – dans l'édition du *Canzoniere* publiée par Contini chez Einaudi (1964). Cette répartition du texte demeure inchangée dans la réimpression de 1992, précédée d'une introduction de Roberto Antonelli.

marquée comme SONETTO 49 chez Fausto, alors que chez Volpi son intertitre est, comme on pouvait s’y attendre, CANZONE XV. De ce fait il s’établit dans ces deux éditions, tout comme dans la liste de Faria e Sousa, un décalage dans la numérotation des sonnets qui demeure jusqu’à la fin du recueil, à raison d’une unité en plus. Ainsi, p. ex., le sonnet *Rvf* 174 chez Faria et Fausto est le n° 142, tandis que chez Volpi – que je prends toujours comme exemple de numérotation séparée – est le n° 141, et ainsi de suite jusqu’au dernier sonnet *Vago augelletto*, qui porte le n° 318.¹¹⁶

Hormis ce décalage, l’édition de Soncino¹¹⁷ diffère de celle de Fausto en tous les autres points essentiels: les sonnets et les autres formes métriques, tout en étant marqués par une numérotation séparée, y alternent régulièrement comme dans l’autographe; les sonnets 2 et 3 présentent la même inversion caractérisant la forme Malatesta.¹¹⁸

Les éditions de Soncino et de Fausto n’en recèlent pas moins une altération importante en commun, à savoir, l’inclusion au nombre des sonnets de ce qui est en fait une ‘ballata’.¹¹⁹ Au moins un autre indice confirme que ces deux éditions remontent en partie à une source commune. L’édition de Soncino propose, elle aussi, un texte des *Trionfi* basé sur des rédactions effectivement antérieures à la forme définitive établie par l’auteur.¹²⁰ De fait, le ‘capitolo’ I du *Triumphus Famae* commence dans les deux éditions par *Nel cor pien d’amarissima dolcezza*,¹²¹ aussi, à la suite de cet ajout, un dé-

¹¹⁶ L’“último de los suyos”, ainsi que Faria lui-même le précise, en se référant à Pétrarque, dans son commentaire au sonnet 76 de la première *Centuria*.

¹¹⁷ Encore mentionnée en 1522, à la fin de la quatrième édition de l’oeuvre vernaculaire de Pétrarque à Florence, chez Giunta: voy. Domenico De Robertis, *L’Appendix Aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo*, “Giornale storico della letteratura italiana”, 131 (1954), pp. 464-500 [p. 500].

¹¹⁸ Cf. Savoca, op. cit., pp. 91-93. Quant aux dernières acquisitions concernant l’identité de cette forme, d’ailleurs assez complexe à saisir, voy. la brève mise au point de Bortolo Martinelli, in Pierre Laurens/B. Martinelli, *Il Petrarca alla prova: La nuova edizione critica dei “Rerum vulgarium fragmenta” curata da Giuseppe Savoca (2008)*, “Rivista di letteratura italiana”, 27 (2009), 81-96, pp. 95-96.

¹¹⁹ C’est aussi, dans un contexte tout à fait différent, l’une des nombreuses fautes d’analyse métrique qu’on a relevées dans l’édition de 1497.

¹²⁰ “È possibile osservare come l’ordinamento dei *Trionfi* proposto dal Soncino corrisponda perfettamente a quello presente in ben tredici incunaboli (11 veneziani e 2 milanesi, pubblicati in un arco di tempo che va dal 1478 al 1500). L’edizione di Fano, quindi, non fa altro che riproporre una successione ormai collaudata e, per così dire, tradizionale. Ma tale riproposta è tutta giocata in chiave polemica nei confronti dell’ordinamento presente nell’aldina” (Comboni, art. cit., p. 113).

¹²¹ En réponse aux critiques que l’exclusion de ce ‘capitolo’, due à Bembo, avait provoquées, Aldo se vit obligé d’ajouter par la suite à son édition de 1514 le dé-

calage s'établit dans la numérotation jusqu'au dernier 'capitolo' (qui est donc le IV au lieu du III).¹²²

Le débat concernant la situation réciproque des sonnets 2 et 3 figure déjà dans le commentaire de Filelfo, imprimé en 1476 et très répandu à partir de 1503.¹²³ En plus de Vellutello,¹²⁴ que Bembo paraît finalement suivre dans l'édition de 1548,¹²⁵ cet avis est partagé par celui qui a rangé les pièces correspondantes d'Auzias March dans l'édition de 1543.¹²⁶

Milagros Villar¹²⁷ a localisé et décrit 129 manuscrits de l'oeuvre de Pétrarque conservés dans les bibliothèques espagnoles, dont 28 contien-

nommé fascicule B, qui est donc absent dans un certain nombre d'exemplaires: cf. B. Richardson, *The Two Versions of the Appendix Aldina of 1514*, "The Library", 13 (1991), 115-25; Aldo Manuzio *tipografo 1494-1515*, Catalogo a cura di L. Bigliuzzi, A. Dillon Bussi, G. Savino, P. Scapecchi (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 17 giugno-30 luglio 1994), Firenze, Cantini, 1994, p. 85. Dans l'aldine de 1514, ce 'capitolo' – qui, comme Bembo l'avait soupçonné, correspond à une version plus ancienne émanant de l'auteur – est imprimé en appendice, et précédé d'un avant-propos: les deux textes peuvent se lire dans *Aldo Manuzio editore: Dediche, prefazioni, note ai testi*, intr. Carlo Dionisotti, Milano, Il Polifilo, 1975, I, pp. 52-55, 148-51; II, pp. 338-39, 374-76.

¹²² Par contre, les sept tercets *Quanti già ne l'età matura ed acra*, par qui commence le *Tr. Mortis* chez Soncino, se trouvent chez Fausto en appendice: "Negl'antichi testi [c'est-à-dire, les treize incunables mentionnés tout à l'heure] si leggeva un'altro principio che era tale" (il s'agit en fait soit d'une version plus ancienne, soit d'un remaniement).

¹²³ "Comincia il secondo sonetto del presente primo libro: quantunque da molti ordinato sia nel terzo loco ma se con diligentia considerare vogliamo l'amoroso principio: comprenderemo questa prima di tutti dovere seguire dopo la prefazione antedetta" (f. 2v).

¹²⁴ L'arrangement de la topique exordiale chez Vellutello, ainsi que son influence sur les pétrarquistes français, sont analysés par Alduy, op. cit., pp. 361-62.

¹²⁵ "Da un punto di vista inventivo Bembo 2 discende da *Rvf* 3, e Bembo 3 da *Rvf* 2", ce qui laisse deviner "un preciso influjo esercitato dal Petrarca di Vellutello" (Albonico, op. cit., pp. 3-4, note 9, et p. 15).

¹²⁶ Voy. les conclusions de Lluís Cabré, *Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera (pasando por la edición de 1543)*, in Javier San José Lera (et alii), *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento*, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 519-31: "La impresión de 1543 se llevó a cabo bajo el patrocinio del almirante de Nápoles, Ferrán Folc de Cardona. El almirante llegó a Barcelona en 1538 y, al parecer, impulsó la edición (...). Mas allá del orden de los sonetos 2-3 (o 3-2), la osadía de Vellutello puede explicar la valentía con que se procedió a reordenar radicalmente las obras de Ausiàs March contra el consenso de los manuscritos antiguos". Sur cette édition d'Auzias March voir maintenant Albert Lloret, *La formazione di un canzoniere a stampa*, "Ecdotica", 5 (2008), 103-25.

¹²⁷ *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995.

nent le ‘Canzoniere’, dix dans son intégrité, les autres partiellement. Il s’agit toujours de copies importées d’Italie. Six copies sur dix reflètent avec plus ou moins de fidélité celle qu’on a coutume d’appeler la forme Malatesta:¹²⁸ néanmoins, en dépit de cette prédominance, la liste des occurrences de Faria e Sousa, où les sonnets 2 et 3 sont mentionnés à deux et trois reprises respectivement, démontre que son modèle suivait l’ordre canonique.¹²⁹

Par rapport au cadre qu’on vient d’esquisser, la liste de Faria présente cependant une incongruité, dont on s’aperçoit lorsqu’on poursuit le comptage à partir du sonnet *Rvf* 64. Du fait qu’il vient immédiatement après la ‘ballata’ *Volgendo gli occhi*, comptée au nombre des sonnets, il est régulièrement le SONETTO 50 chez Fausto, alors que chez Faria, qui le mentionne à deux reprises dans son commentaire, il est indiqué par le n° 49. Inversement, lorsqu’à deux occasions Faria évoque cette ‘ballata’, qui fait chez Fausto l’objet de la fausse analyse qu’on vient de décrire,¹³⁰ il la désigne comme *Canc. 15*.¹³¹ Et pourtant, en dépit de cette discordance, la pièce qui suit immédiatement dans la liste de Faria, à savoir *Rvf* 74, porte – ainsi qu’on l’a vu – le n° 55, ce qui est à nouveau en parfait accord avec Fausto, un accord qui demeure stable jusqu’à la fin. Il est donc évident que Faria, tout en rangeant la ‘ballata’ *Volgendo gli occhi* au nombre des ‘canzoni’, n’en continue pas moins à suivre, pour les sonnets, la même numérotation qu’on trouve chez Fausto, avec un décalage d’une unité en plus.

Ce trait partiellement commun à Fausto et à Faria e Sousa ne regarde en tout cas que les sonnets. De fait, suite à la différente analyse de *Volgendo gli occhi*, le segment des ‘canzoni’ qui chez Fausto correspond à 16-36, soit une unité en moins par rapport à la numérotation régulière, demeure 17-37 chez Faria comme p. ex. chez Volpi.¹³² Lorsqu’on arrive à

¹²⁸ Trois seulement suivent, hormis le bloc final, la numérotation vaticane.

¹²⁹ Gesualdo, tout en reconnaissant la priorité objective du *tempus*, maintient aussi cette consécution en hommage aux exemples d’Homère et de Virgile, chez qui la “cagione” précède également le temps.

¹³⁰ Il s’agit du v. 11 “Del mio cor, Donna, l’una et l’altra chiave”, cité par Faria en marge du v. 12 de la *Canción* 10.

¹³¹ Plus précisément, une fois comme 15, l’autre comme 25; mais il s’agit évidemment d’une coquille, ce qui est d’ailleurs confirmé par la glose de Faria lui-même à *Lus. IV,77*: “Petraarca frequentemente. Sirva sola la canción 15 por parecerse más a este lugar del P.: ‘Del mio cor donna l’una, e l’altra chiave/Havete in mano’, etc.”. Chez Fausto, par contre, la CANZONE 15 correspond à la sextine *Rvf* 66.

¹³² Au sujet de *Rvf* 237, le dernier individu du segment, Faria précise (au dernier vers de la sextine 1): “su Sextina, que está entre las Canciones, y es la 37.”.

Rvf 239, il semblerait que la numérotation des ‘canzoni’ chez Faria puisse rejoindre celle en vigueur chez Fausto: en effet, Faria désigne cette sextine une fois comme *Canc. 38* et une fois comme *Canc. 37*, ce qui comporte un redoublement par rapport à la ‘canzone’ qui précède. Mais cet incident demeure sans conséquences: dans les restant du bloc, on revient à la numérotation régulière, et ce qui chez Fausto est le segment 38-47, correspond chez Faria à 39-48.¹³³

7. L’édition de Fausto ne saurait donc résoudre la question relative au Pétrarque utilisé par Faria e Sousa. Il y a, par contre, une information dans son commentaire qui va se révéler fort utile. Faria évoque à deux reprises le sonnet extravagant *Se sotto legge, Amor, vivesse quella*, publié pour la première fois dans l’*Appendix Aldina* de 1514;¹³⁴ absent de l’unique édition de Fausto, il se lit p. ex. tant dans l’édition vénitienne de Vellutello publiée en 1547 chez Giolito, que dans la première édition du commentaire d’Antonio Brucioli.¹³⁵ On pourrait donc supposer que Faria ait lu ce sonnet soit dans l’une de ces éditions, soit dans celle de Castelvetro, qui après le texte des *Trionfi* suivi d’un triple index,¹³⁶ présente une riche *Giunta d’alcune composizioni del Petrarca*:¹³⁷ d’abord les frag-

¹³³ Voy. le tableau que nous avons rédigé en l’Appendice II.

¹³⁴ *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909, p. 201 n° 138 (réimpr. Firenze, Le Lettere, 1997). Voy. la glose de Faria au v. 14 du sonnet I,58: “*No vosso arrender minha vingança*. Tal fin es el de un Soneto de Petrarca, de los que están fuera de número a lo último de sus Rimas, y empieça: *Se sotto etc. Pur serà mia vendetta il suo languire*” ainsi qu’au v. 1 de l’Oda 4: “Y en el Soneto que anda fuera de número, y empieça: *Se soto etc. ma questa falsa fera come bella etc.* y en otro lugar: *di questa fiera angelica* [= *Canc. 135,45*]”. Sur les autres poèmes extravagants publiés dans cet Appendice, voy. la bibliographie recueillie par Motta, op. cit., pp. 417-18, note 74.

¹³⁵ “Impresso in Venetia per Alessandro Brucioli, e i frategli” (1548). En ce qui concerne la numérotation des ‘canzoni’, cette édition présente des écarts qu’il n’est peut-être pas inutile de signaler (nous nous référons à l’exemplaire conservé à la Fondation Barbier-Mueller, cf. *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, pp. 60-61, n° 283): du n° 23 (= *Rvf* 106) on passe au n° 29 (= *Rvf* 119); du n° 36 (= *Rvf* 135) au n° 38 (= *Rvf* 142); du n° 47 (= *Rvf* 270) au n° 58 (= *Rvf* 323), jusqu’à atteindre un total de 65 ‘canzoni’ (!). Le commentaire de Brucioli fut réimprimé à Lyon, chez Rouillé (1550 et 1551), et à Venise, chez Rampazetto (1557).

¹³⁶ Le premier consacré aux *incipit* des sonnets, l’autre à ceux “delle canzoni, sestine e ballate”, le dernier à ceux des *Trionfi*.

¹³⁷ “Che si dicono da lui rifiutate; parte delle quali si leggono in molte altre edizioni, parte si son tratte da libri antichi manuscritti, ed impressi”.

ments, d'ailleurs bien connus, de deux 'capitoli' des *Trionfi*;¹³⁸ ensuite les 'canzoni' *Quel c'ha nostra natura*, *Donna mi viene*, *Nova bellezza*; et finalement, une séquence de sonnets composée de *Anima, dove sei?*, *Stato foss'io*, *In ira ai cieli*, *Se sotto legge*, *Lasso com'io*, et cinq autres.¹³⁹

Encore faut-il rappeler qu'une séquence tout à fait comparable de sonnets extravagants, y compris celui mentionné par Faria, pouvait également se lire dans l'une des éditions lyonnaises en petit format éditées chez Guillaume Rouillé, dont notamment l'exemplaire possédé par la Fondation Barbier-Mueller (1558).¹⁴⁰ À partir de la p. 559, cette édition présente un appendice très fourni; d'abord, CANZONE DEL DETTO: *Quel, ch'à nostra natura in se più degno*;¹⁴¹ ensuite (pp. 563-66) SONETTI DEL DETTO, dont *Se sotto legge*;¹⁴² suivent les sonnets de Stramazzo, Geri, Dondi, Sennuccio, Colonna (pp. 566-70) et, finalement, les trois 'canzoni' (Guido Cavalcanti, Dante, Cino, pp. 570-77) citée dans *Lasso me*.

¹³⁸ À savoir, *Quanti già nell'età matura, ed acra* ("Che in alcune edizioni suol collocarsi avanti il Trionfo della Morte") et *Nel cor pien d'amarissima dolcezza* ("Che in alcune edizioni va innanzi al Trionfo della Fama").

¹³⁹ Notamment *Quella che 'l giovenil*; *Quella ghirlanda*; *Poi ch'al Fattor*; *Quando, Donna*; *Vostra beltà*. Suivent la 'Frottola' "riportata dal Bembo nel VI. libro del primo volume delle sue Lettere" et les sonnets de Stramazzo, Geri, Dondi, Sennuccio (ainsi que le couple formé par *Siccome il Padre* et *La bella Aurora*), Giacomo Colonna, et plusieurs autres qu'il n'y a pas lieu de mentionner ici.

¹⁴⁰ Troisième édition du *Petrarca* publiée par Rouillé, avec une dédicace à Marguerite de Bourg, veuve d'Antoine Bullioud. Cette édition fait suite à celles de 1550, deux éditions du texte annoté par Antonio Brucioli (Montaigne en possédait un exemplaire: voy. J. Balsamo, "*Qual l'alto Aegeo...*": *Montaigne et l'essai des poètes italiens*, "Italique", 11 [2008], pp. 109-29 [pp. 113-14]), ainsi qu'à l'émission de 1551. Pour les six éditions de Pétrarque qu'il publia en neuf émissions, Rouillé a largement bénéficié de l'appui scientifique de Lucantonio Ridolfi. Cet ancien apprenti de Giolito avait mis la main sur le commentaire inachevé de Brucioli, édité à Venise en 1548, qu'il chercha à faire compléter. Cf. *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, n° 285, pp. 64-67; Nicole Bingen, *Les éditions lyonnaises de Pétrarque dues à Jean de Tournes et à Guillaume Rouillé*, in *Les Poètes français* cit., pp. 139-55 [pp. 143-44]; Angela Nuovo/Chris Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 44, 68, 115.

¹⁴¹ À noter que les v. 7-8 de ce poème son mentionnés par Faria dans sa glose à *Lus. V,16*: "Petrarca aun lo endureció más, diziendo de acero en la canción, que anda al fin de sus obras fuera del número, 'Che gia non mille adamantine lingue/Con le voci de acciar sonante, e forti', etc. Mas deve estar aqui el azero por el hierro".

¹⁴² Voici la série complète: *Anima dove sei?*; *Ingegno usato*; *Stato foss'io*; *In ira à i cieli*; *Se sotto legge*; *Lasso, com'io*; *Quella, che 'l giovenil*.

Dans cette édition chaque pièce est suivie d'une *Annotazione*, dont l'auteur est selon toute probabilité Lucantonio Ridolfi,¹⁴³ auquel on doit encore la *Tavola delle desinenze* qui clôt le petit volume.¹⁴⁴ Les sonnets 2-3 se suivent dans l'ordre canonique;¹⁴⁵ la numérotation est séparée et suivie, la bipartition étant marquée par les intertitres PRIMA PARTE et SONETTI E CANZONI DI M. FRANCESCO PETRARCA IN MORTE DI M. LAURA. Aussitôt avant IL FINE DELLA PRIMA PARTE on relève une faute par répétition, le chiffre 227 étant attribué tant à *Rvf* 265 qu'à *Rvf* 266, mais la seconde partie débute par le sonnet 229, ce qui permet de rattraper l'unité en moins: en effet, la série des sonnets s'achève régulièrement par le n° 318 (*Vago augelletto*).¹⁴⁶

Il n'en est pas de même pour une autre erreur qui se cache dans la première partie, précisément avant et après la longue séquence de 'canzoni' formée par *Lasso me* (*Rvf* 70) et les trois 'canzoni' dites 'des yeux' (*Rvf* 71-73): en effet, le sonnet *Rvf* 69 qui précède cette séquence porte le n° 53, alors que le sonnet *Rvf* 74 qui la suit porte, lui, le n° 55. Cela permet d'identifier un point faible dans la structure,¹⁴⁷ qu'on peut mettre en parallèle avec l'autre concernant la 'ballata' *Volgendo gli occhi* (*Rvf* 63, qui devient chez Soncino et Fausto le sonnet 49). On conclut que la séquence *Rvf* 62-74 recèle non pas un, mais deux facteurs dynamiques potentiels, dont le premier opère chez Soncino et Fausto, l'autre chez Rouil-

¹⁴³ Un ami de Ridolfi, Alfonso Cambi-Importuni, lui attribue formellement "le dichiarationi che vanno col Petrarca stampato dal Rovillio nel 1558", même si "in esse il vostro nome non si legge" (Richard Cooper, *'Le cercle' de Lucantonio Ridolfi*, in Michèle Clément/Janine Incardona, *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 29-50 [pp. 37-38]).

¹⁴⁴ Primitivement conçu en 1550 comme un deuxième volume, ce *rimario* fut publié pour la première fois à la suite de l'édition de 1551. Habituellement annexé aux éditions pétrarquienes de Rouillé, il se trouve séparé ou joint, sous forme complète ou abrégée, aux *Petrarca* publiés par Giolito en 1557, par Bevilacqua en 1562 (réimpressions en 1564 et 1568), par Nicolini en 1572-1573, par Angelieri en 1586, "elles-mêmes en fait de simples réimpressions de l'édition lyonnaise de 1558" (*De Dante à Chiabrera* cit., t. II, n° 286, pp. 67-68). Voy. aussi Florian Neumann, *Formale Autorisierung und 'Tavole' in den Petrarca-Kommentaren des Cinquecento*, in Gerhard Regn (Hrsg.), *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, Münster, LIT Verlag, 2004, pp. 263-96 [p. 287].

¹⁴⁵ On constate, en outre, la présence des sonnets 'avignonnais'.

¹⁴⁶ Le chiffre XIX au lieu de XXIX à la p. 65 de l'exemplaire n'a aucune répercussion sur la numérotation des sonnets.

¹⁴⁷ Cf. ce qu'on observera tout à l'heure à propos de la liste des occurrences relevées chez Faria.

lé. Le schéma suivant donne un aperçu de l'ensemble des facteurs en jeu (les pièces qui ne sont pas des sonnets sont indiquées par des chiffres romains):

<i>Rvf</i>	Faria	Fausto	Rouillé '58
62	48	48	48
LXIII		49	
64	49	50	49
65		51	50
66		52	51
LXVII			
68		53	52
69		54	53
LXX			
LXXI			
LXXII			
LXXIII			
74	55	55	55

Bien que la liste des occurrences chez Faria e Sousa soit malheureusement assez incomplète à cet endroit, le modèle représenté par Rouillé 1558 n'en suffit pas moins à résoudre les deux problèmes que la comparaison entre Faria et Fausto n'est pas en mesure d'expliquer. En effet, étant donné la coïncidence entre Faria et Rouillé dans l'attribution au sonnet *Rvf* 64 du n° 49, il paraît fort probable que, chez Faria aussi, le décalage d'une unité puisse s'établir à partir de *Rvf* 74, d'autant que par la suite, la numérotation des 'canzoni' chez Faria et Rouillé est tout à fait la même,¹⁴⁸ alors que la fausse analyse concernant *Volgendo gli occhi* entraîne chez Fausto le décalage d'une unité en moins.

Tant l'édition annotée de 1564 que l'édition de 1574,¹⁴⁹ l'une et l'autre parues chez Rouillé, reprennent et le texte et les pièces de l'édition

¹⁴⁸ À vrai dire, Rouillé présente la répétition du n° 42, attribué tant à la 'canzone' *Rvf* 323 qu'à la 'ballata' *Rvf* 324, mais la situation redevient aussitôt normale dans la 'canzone' suivante, *Rvf* 325, qui porte le n° 44.

¹⁴⁹ C'est l'autre exemplaire conservé à la Fondation Barbier-Mueller, soit *Il Petrarca con nuove sposizioni*, sixième édition pétrarquienne publiée par Rouillé: il s'agit en fait d'une réimpression de l'édition annotée parue en 1564. Cf. Nicole Bingen, *Philausone: répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Droz, 1994, p. 304, n.° 547; *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, n.° 287, pp. 68-69. C'est, entre autres, le Pétrarque de Henri III: voy. J. Balsamo, *Note sur le Pétrarque de Henri III*, in Isabelle de Conihaut

de 1558. En particulier, elles présentent la même lacune dans la numérotation des sonnets (de 53 à 55); le même redoublement fautif, d'ailleurs aussitôt neutralisé, du n° 42 dans la numérotation des 'canzoni';¹⁵⁰ le même appendice de pièces externes au *Canzoniere*. À l'état actuel de nos connaissances, on peut donc affirmer qu'en toute probabilité, le Pétrarque utilisé par Faria e Sousa était conforme au type de *Petrarca*¹⁵¹ édité par Rouillé.

Un exemplaire de l'édition de 1558 a été signalé à la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁵² parmi d'autres, où les quatre sonnets 'avignonnais' ont été expurgés.¹⁵³

(et alii), *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 250-53.

¹⁵⁰ Cf. ci-dessus, la note 148. Par contre la réimpression de 1551 ne présente que l'écart relatif à la numérotation des sonnets, alors que dans celle des 'canzoni' la séquence est régulièrement XLII, XLIII, XLIII.

¹⁵¹ C'est l'appellation usitée au XVI^e siècle, alors qu'aux siècles suivants c'est *Rime* qui s'impose.

¹⁵² Le catalogue informatisé de la Biblioteca Nacional de Madrid fait état de cinq éditions publiées à Lyon chez Rouillé: 1550 (une copie se trouve également à Granada, une autre à Pontevedra), 1551, 1558, 1564 (plus une copie à La Coruña), 1574. La liste dressée par Hernández Estéban/López Suárez, art. cit., p. 83, est donc incomplète.

¹⁵³ "La data delle espurgazioni, 1585 e 1586, è una buona spia per misurare l'efficacia dell'*Index* del cardinal Quiroga, edito nel 1583-1584": Cerrón Puga, *Censure incrociate* cit., p. 248 et note 93. Les numéros indiqués cadrent parfaitement avec la numérotation des autres éditions de Rouillé ainsi qu'avec celle de Faria: "Le pp. espurgate sono le 164 (sonetto 92, i.e. 114) e 207-210 (sonetti 106-108 i.e. 136-138)". Les autres éditions concernées sont un Vellutello provenant de la Biblioteca Real et un Dolce imprimé en 1560 à Venise.

8. Covarrubias dans son *Tesoro*¹⁵⁴ pourrait s'être servi du même type de *Petrarca* que Faria e Sousa. Ce dictionnaire contient 36 citations de Pétrarque, dont quatre concernent des 'canzoni'.¹⁵⁵ Plus de la moitié étant dépourvues de numérotation, les citations utilisables se réduisent à dix; la position de quatre autres (signalées entre crochets carrés) peut encore être déduite à partir des pièces dont la numérotation est connue. Compte tenu des quelques cas de redoublement, on arrive à onze pièces au total:

Rvf Covarrubias

[parte I]

1,12-14	1	s.v. <i>arrepentirse</i> ("Petrarca, en el primer soneto")
2,12-14	2	s.v. <i>estrango</i> ("Petrarca, en el soneto segundo, <i>Per far una leggiadra</i> , etc.")
2,9-12	[2]	s.v. <i>bisoño</i> ("Petrarca, en el soneto <i>Per far una leggiadra</i> , etc.")
3,7-8	[3]	s.v. <i>guay</i> ("Petrarca, en el soneto <i>Era 'l giorno</i> ")
3,9-11	[3]	s.v. <i>desarmar</i> ("Petrarca, en el soneto <i>Era il giorno</i> , etc.")
4,5-6	4	s.v. <i>iluminar</i> ("Petrarca, en el soneto 4, <i>Quel che infinita</i> , etc.")
7,1-2	7	s.v. <i>pluma</i>
9,5-8	9	s.v. <i>tufo</i> ("en soneto 9, que empieza <i>Quando el pianeta</i> , etc.")
97,1-4	77	s.v. <i>guarir</i>
143,5-8	112	s.v. <i>esquilón</i> ("Petrarcha, en el soneto <i>Quand'io v'odo</i> , 112")

¹⁵⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994. Procurée par Luis Sánchez, l'édition parut à Madrid en 1611 ("La fe de erratas está fechada a 19 de octubre de 1611": Camarero, *Intr.*, p. xii).

¹⁵⁵ La liste complète des citations a été rédigée par Jorge Canals Piñas, *Petrarca en el 'Tesoro' de Sebastián de Covarrubias*, "Thesaurus" 49,2 (1994), 398-408 [p. 399]. Pour d'autres allusions au *Canzoniere* voy. *ibid.*, pp. 400-01. Un autre article du même auteur, avec le même titre et quelques différences dans le texte, a paru la même année dans "Nueva Revista de Filología Hispánica", 42 (1994), 473-85, p. 584. À noter que Covarrubias a encore utilisé dans son dictionnaire deux ouvrages de Francesco Alunno, à savoir, la première édition du *Petrarca* publiée en 1539 à Venise (plutôt que la deuxième de 1550, cf. *ibid.*, p. 405) ainsi que la *Fábrica del mondo*, Venise, 1546. À deux occasions, il a recours au commentaire de Filelfo (p. 405). S'y ajoute, s.v. *Cadena*, une référence à Ludovico Dolce.

143,5-7	[112]	s.v. <i>campana</i>
164,1-4	132	s.v. <i>lecho</i>
[parte II]		
301,8	261	s.v. <i>conducho</i>
312,1-2	272	s.v. <i>fusta</i> (“Petarca, soneto 272”), <i>despalmar</i> , <i>espalmar</i>

On voit d’abord que Covarrubias, tout comme Faria, présente les sonnets 2 et 3 dans la séquence canonique.¹⁵⁶ La séquence de citations allant du premier sonnet au neuvième permet d’exclure l’édition de Velutello. Quant aux citations restantes, deux fois il y a coïncidence avec la liste de Faria (*Rvf* 97 et 143), dans laquelle les trois autres citations (*Rvf* 164, 301, 312) sont aussi parfaitement intégrables. Par ailleurs, sur un total de quatre ‘canzoni’ citées, une seule est pourvue de numérotation, qui malheureusement s’avère fautive.¹⁵⁷ Tout ce qu’on peut légitimement conclure à partir de ces quelques données, c’est que la numérotation des sonnets chez Covarrubias est la même que chez Faria, dans la mesure où elle est séparée et suivie, et présente un décalage d’une unité en plus à partir de *Rvf* 97.

C’est Jorge Canals Piñas qui a cherché à identifier le Pétrarque utilisé par Covarrubias:

Para las citas numeradas de Petarca en el *Tesoro* hemos de postular una edición con las siguientes características: una edición en la que ‘sonetos’ y ‘canciones’ siguen numeraciones independientes y en la que, aun en el caso de mantener la estructuración en dos partes, la secuencia numérica es la misma desde el principio hasta el final. De las ediciones comentadas que hemos consultado, tres tienen la misma numeración que el *Tesoro*: la ya citada de Fausto da Longiano, la de Amonio Brucioh [sic] y la aldina con la corrección de Pietro Bembo. < A éstas hay que añadir las numerosas ediciones en 16^o salidas de la tipografía lionesa de Guillaume Rouille (Gulielmo Rovillio), que a partir de 1558 incluyen brevísimas anotaciones que en el prólogo se atribuyen a Bembo >.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ainsi que Canals Piñas le rappelle (p. 407), chez Filelfo ces sonnets sont inversés.

¹⁵⁷ Voy., s.v. *hinojos*, “Petarca, en la canción *Verdi panni*” (v. 103-04) indiquée par le n° 28, alors qu’elle correspond à *Rvf* 29.

¹⁵⁸ Canals Piñas, p. 584 de l’un de ses deux articles, alors que dans l’autre (pp. 407-08, où Antonio Brucioli est écrit correctement) manque le paragraphe compris entre crochets aigus.

On voit que Canals Piñas – comme d’ailleurs la plupart des autres chercheurs – a manqué de prendre en compte le décalage de numérotation qui caractérise, quoique de manière différente, tant l’édition de Fausto que celles de Rouillé (et, bien entendu, l’édition utilisée par Faria); pourtant, ainsi qu’on vient de le montrer, ce trait est parfaitement reconnaissable dans la liste des citations pétrarquienes qui apparaissent dans le *Tesoro*.

Par contre, D. García de Salcedo Coronel s’est assurément servi d’un *Petrarca* édité par Rouillé. Moins connu comme poète que comme commentateur de Góngora, après avoir consacré un volume aux *Soledades*,¹⁵⁹ il publia en 1644-1645 et en 1648 le restant de son commentaire.¹⁶⁰ Voici la liste des citations de Pétrarque que nous avons recueillies dans le premier des ses deux volumes paru en 1645, juste une année avant que Faria e Sousa achève, ainsi qu’il le déclare lui-même dans le préface, son commentaire des *Rimas várias* de Camões, publié posthume:

Soneto XVII (*Árbol, de cuyos ramos fortunados* [n° 7]),¹⁶¹ v. 8, p. 120: “Esta Metáfora que Don Luis sigue del árbol, fue imitada del Petrarca, donde mui ordinariamente pone por Madona Laura el Laurel, por la semejança del nombre. En el soneto 46 dize: [Rvf 60,1-4]; y en el 230: [Rvf 269,1-2]. Y en otros muchos que no refiero”.

Ibid., v. 8, p. 123: “Y así el Petrarca en el Soneto 226 le llama árbol victorioso y triunfal: [Rvf 263,1-2]”.

Ibid., v. 11, p. 126: “Y el Petrarca en los Sonetos arriba citados, y en la Canción 52: [Rvf 142,1-2]”.

Soneto XIX (*Generoso esplendor, sino lucente* [n° 37]), v. 10, pp. 143-44: “Esta propiedad ha dado motivo a los Poetas, para que siempre que hazen

¹⁵⁹ *Soledades de Don Luis de Góngora* comentadas por Salcedo Coronel, Madrid, Imprenta Real, 1636.

¹⁶⁰ *Tomo segundo de las Obras de Don Luis de Góngora* comentadas por Don García de Salcedo Coronel. [Primera Parte.] A costa de Pedro Laso, mercader de Libros. Con Privilegio en Madrid por Diego Díaz de la Carrera. Año 1645; *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de Don Luis de Góngora* comentadas por Salcedo Coronel, *ibid.*, 1648. Le commentaire du *Polifemo* avait été publié à part (1629). Cf. Edward M. Wilson, *La estética de Don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII*, “Revista de filología española”, 44 (1961), 1-28 (réimpr. in Id., *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 157-93); Juan Manuel Rozas, *Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo*, *ibid.*, 46 (1963), 441-44; Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las ‘Soledades’ en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994, pp. 57-58.

¹⁶¹ Les renvois sont à Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985³.

memoria deste animal, la hazen también de las aguas, el Petrarca en la Canción 41: [Rvf 270,20-23]”.

Soneto LXI (*No destrozada nave en roca dura/Tocó la playa más arrepentida* [n° 71]), v. 2, pp. 343-44: “Besó¹⁶² la playa más arrepentida. No besó la playa nave destrozada en dura roca, con más arrepentimiento de haberse fiado de las instables ondas del mar. Imitó en algo al Petrarca Son. 119 [Rvf 151,1-4]”.

Ibid., v. 9-12, p. 345: “A lo mismo aludió el Petrarca Soneto 149 [Rvf 181,1-3]”.

Soneto LXV (*Si ya la vista de llorar cansada* [n° 79]), v. 8, p. 358: “Con este nombre celebraron muchos poetas sus damas, a quien imitó el nuestro. Petrarca son. 153 de la primera parte, hablando de Madona Laura: [Rvf 185,1]. Y en la 2. parte soneto 281 a quien imita más D. Luis: [Rvf 321,1-2].

Soneto LXVII (*Tres vezes de Aquilon el soplo ayrado* [n° 76]), v. 8, p. 366: “Si ya no es que se acordase del Petrarca en el Soneto 130 de su primera parte: [Rvf 162,3-4]. O en el 133: [Rvf 165,1-4]”.

Quatre citations ne sont pas numérotées:

Soneto VII (*Del León, que en la Silva apenas cave* [n° 9]), v. 14, p. 52: «Imitó esta sentencia [de Horacio] el Petrarca: [Rvf 145,1-2]».

Soneto XXIV (*Si ya el Griego Orador la edad presente* [n° 27]), v. 5-8, p. 177: «O imitando al Petrarca en el Soneto que comienza *Vive faville* [Rvf 258,1]».

Soneto LXX (*De pura honestidad Templo sagrado* [n° 53]), v. 4, pp. 376-77: “Es imitación de Petrarca en la Canción de la segunda parte, que comienza, *Tacer non posso*, donde la segunda Estancia, describiendo la belleza de Mad. Laura dize: [Rvf 325,16-19]. Sus interpretes, Velutelo, y Gesualdo, entienden por ‘muro de alabastro’ el cuerpo, como he declarado”.

Soneto LXXV (*Qual del Ganges marfil, ò qual de Paro* [n° 67]), v. 6, p. 396: “Qual Zafiro tã precioso pudiera formar los hermosos ojos de Clori? Ventanas de zafiro llamó Petrarca los ojos de su Laura en la canción citada *Tacer non posso* [Rvf 325,17]”.

Nous avons donc onze citations au total, dont neuf concernent des sonnets et deux seulement des ‘canzoni’. Ainsi qu’il ressort de notre schéma, il y a cinq exemples de correspondance entre les sonnets men-

¹⁶² Quant à cette variante, cfr. Son. 34,10-11 “torrente, que besar desea la playa/de tus ondas”; *Polif.*, v. 434-35 “En tablas dividida, rica nave/besó la playa miserablemente”; *Sol.* II,194-95 “si besar de la playa espaciosa/la arena, de las ondas repetida”.

tionnés par Salcedo et ceux qui se trouvent dans la liste de Faria e Sousa; aux endroits où la liste est lacunaire, la correspondance se fait avec la numérotation attestée dans l'édition de Guillaume Rouillé (1558):

<i>Rvf</i>	Salcedo Coronel	Faria e Sousa	Rouillé
60	46		46
151	119	119	
162	130		130
165	133	133	
181	149	149	
185	153		153
263	226	226	
269	230	230	
321	281		321

Quant aux deux 'canzoni', *Rvf* 41 porte chez Faria le même numéro, alors que *Rvf* 52 doit évidemment être corrigé en 32, soit le numéro que cette pièce porte dans l'édition Rouillé.

9. L'édition de Fausto¹⁶³ est la toute première qui cherche à contraster, sans y parvenir pour autant, le succès obtenu par le commentaire de Vellutello, "un espontáneo en el ruedo de la filología, cuyo comentario completo llegó a ser, no obstante, auténtico *best seller* por Italia, por España y por el resto de Europa".¹⁶⁴ En effet, son commentaire fut pendant plusieurs décennies le plus lu, et pour cause.¹⁶⁵

¹⁶³ Fausto a sans doute connu les matériaux que Gesualdo avait entre-temps réunis: "The material for Gesualdo's edition had, however, been sent to Venice by 1530; Sebastiano Fausto seems to have had access to it (...). Gesualdo returned to Bembo's 1501 text, except that he divided the *Canzoniere* at *Oimè il bel viso*" (Richardson, op. cit., p. 94).

¹⁶⁴ À la seule Bibliothèque Nationale de Madrid, l'on fait état d'onze exemplaires (par rapport à huit de Gesualdo et cinq de Daniello): "El público lo prefirió, por su oportunismo editorial y por lo que tenía de ayuda material recorriendo una historia de amor que conectaba bien con el más amplio receptor" (Hernández Esteban/López Suárez, art. cit., pp. 79, 81).

¹⁶⁵ "Les commentaires de Pétrarque à la Renaissance, tout comme les annotations de Muret aux *Amours* de 1553, qui écarte arbitrairement certaines pièces érotiques comme 'n'appartenant en rien à Cassandre' pour préserver la vraisemblance du personnage, nous montrent (...) que ce désir de parfaire l'unité pressentie n'est pas une pure projection romanesque du XX^e siècle" (Alduy, op. cit., p. 411). Dans l'édition de Vellutello, "la *persona* de Laure assume une fonction structurante dans le cadre narratif de l'oeuvre car la bipartition se fait entre 'l'opera' (la séquence amoureuse proprement dite) et tout ce qui reste 'fuori de l'opera', à savoir les rimes extravagantes" (Maira, op. cit., p. 75).

Par contre, les commentaires de Fausto, d'Antonio Brucioli, et de Castelvetro "représentent Pétrarque comme un proto-protestant¹⁶⁶ qui méprise les platitudes scholastiques, qui déborde d'allusions à Saint Augustin et à l'Écriture Sainte, et qui s'amuse à satiriser la papauté d'Avignon".¹⁶⁷ Adressée à un public averti,¹⁶⁸ l'édition de Fausto n'a jamais été réimprimée, et pourtant sa diffusion hors d'Italie paraît avoir été plus importante qu'on n'est disposé à l'admettre. L'ont probablement connue Edmund Spenser, qui s'en est servi dans ses *Amoretti* (1595),¹⁶⁹ ainsi que Sir Richard Morison.¹⁷⁰ On a encore supposé l'influence du commentaire de Fausto dans un des *Sonnets pour Hélène* de Ronsard.¹⁷¹

¹⁶⁶ Cette étiquette est utilisée par William Kennedy à plusieurs reprises: voy. *Petrarchan poetics*, in Glyn P. Norton (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III: *The Renaissance*, Cambridge University Press, 1999, 2001, pp. 119-26 [p. 123]; Id., *Is That a Man in Her Dress? Transvestism, Cuckoldry, and Petrarch's Sonnet 182 in the Sixteenth Century*, in Peter C. Herman (éd.), *Opening the Borders: Inclusivity in Early Modern Studies, Essays in Honor of James W. Mirollo*, Associated University Presses, 1999, pp. 27-53 [p. 39]; Id., *'Les langues des hommes sont pleines de tromperies': Shakespeare, French Poetry, and Alien Tongues*, in Zachary Lesser/Benedict S. Robinson (éd.), *Textual Conversation in the Renaissance: Ethics, Authors, Technologies*, Ashgate Publishing Ltd., 2006, pp. 91-112 [p. 101]. On retrouve la même étiquette dans Martin McLaughlin/Letizia Panizza, *Petrarch in Britain: Interpreters, imitators, and translators over 700 years*, Oxford University Press, 2007, p. 183, ainsi que dans Tracey A. Sowerby, *Renaissance and Reform in Tudor England: The Careers of Sir Richard Morison c. 1551-1556*, Oxford University Press, 2010, p. 23.

¹⁶⁷ William J. Kennedy, *Les autorités pétrarquistes et l'autorisation de Pétrarque*, in Pierre Blanc (éd.), *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe, XIV^e-XX^e siècle*, «Actes» du XXVI^e Congrès intern. du CEFI (Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995), Paris, Champion, 2001, pp. 53-62 [pp. 55-56].

¹⁶⁸ Fausto "si rivolgeva ad un pubblico di lettori selezionato, e più esigente di quello del Vellutello" (Belloni, op. cit., p. 142).

¹⁶⁹ "Most goodly temperature" (sonnet 13) fait écho à "si mirabil tempre", expression utilisée par Fausto dans son commentaire à *Rvf* 215: cf. W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca/N.Y., Cornell University Press, 1994, pp. 210-14.

¹⁷⁰ T.A. Sowerby, loc. cit.: "Fausto was a dedicated Lutheran and may have introduced Morison to the works of Francesco Petrarch; his commentary on this author, which treated Petrarch as a proto-Protestant, was published at Venice in 1532 and such ideas would have appealed to the young scholar".

¹⁷¹ David Quint, *Schiavi del tempo: Petrarca e Ronsard*, in Loredana Chines (éd.), *Il Petrarchismo, Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, vol. I, pp. 113-25 [pp. 116-18].

Parmi les traductions partielles des *Rime* de Pétrarque réalisées en Espagne avant 1591, celle du portugais Salomón Usque¹⁷² ne concerne que la première partie du *Canzoniere*: dédicacée à Alexandre Farnese, et précédée d'un prologue d'Alonso de Ulloa, cette traduction fut publiée en 1567 à Venise chez Nicolò Bevilacqua.¹⁷³ En fait, il ne s'agit que des pièces amoureuses prétendument écrites du vivant de Laura, que le traducteur a puisées à une édition commentée par Vallutello, comme le démontre déjà la terminologie employée dans les épigraphes désignant le type de poème: *son(eto)*, *canción*, *man(drial)*, *sextina*, *estancia*.¹⁷⁴ De brèves apostilles aux marges, en correspondance des *incipit*, communiquent des informations essentielles sur la teneur de chaque pièce: "Usque se limita casi siempre a traducir las líneas iniciales de los puntillosos comentarios de Alessandro Vellutello y de Bernardino Daniello".¹⁷⁵

En 1591 un autre portugais, Enrique Garcés,¹⁷⁶ publie la première traduction complète du *Canzoniere*.¹⁷⁷ À la fin, Garcés y joint la traduc-

¹⁷² Un juif installé à Ferrare, dont le nom de plume était *Salusque Lusitano*. Voy. Gabriella Zavan, *Gli ebrei, i marrani e la figura di Salomon Usque*, trad. Olivo Bin, Santi Quaranta (Treviso), 2004.

¹⁷³ *De los sonetos y canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomon Vsque Hebreo...en Venecia, En casa de Nicolao Beuilaqua, MDLXVII*, éd. crit. de Jordi Canals Piñas, Università degli studi di Trento, 2009.

¹⁷⁴ "A ello sigue la transcripción en cursiva menuda del primer verso italiano": voy. Jordi Canals Piñas, *Salomón Usque y la primera traducción castellana del 'Canzoniere'*, "Cuadernos de Filología Italiana", 2005, Número Extraordinario, 103-114 (disponible sur la toile, cf. p. 4).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷⁶ Michael Rössner, *Traducción y poder: estrategias de perifería*, in Liliana Ruth Feierstein/Vera Elisabeth Gerling (éds), *Traducción y poder: sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2008, pp. 121-36 [p. 127]. Cf. José Bertomeu Masià, 'Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca' de Enrique Garcés. *Notas sobre el 'Canzoniere' de Francesco Petrarca en la América del s. XVI*, "Revista de Literatura", vol. LXIX, n° 138, pp. 449-65 [p. 457].

¹⁷⁷ Éd. crit. d'Aviva Garribba, *La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana" (Madrid, 1591)*, thèse parue dans la revue électronique "Artifara" (Università di Torino), luglio-dicembre 2003 (www.artifara.com/rivista3/testi/petrarca.htm). Il ne manque à cette traduction que *Rvf* 29 ainsi que les quatre sonnets 'avignonnais' (114, 136-138). Dans la même année, Garcés publia sa traduction en espagnol des *Lusiades* de Camões. Voy. Estuardo Núñez, *Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento*, in Teodoro Hampe Martínez (éd.), *La traducción clásica en el Perú virreinal*, Lima, Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pp. 129-44;

tion de quatre sonnets de correspondance, respectivement de Stramazzo da Perugia, Geri Gianfigliuzzi, Giovanni Dondi, Giacomo Colonna.

L'inclusion de trois de ces sonnets dans l'édition des *Rime* remonte à l'*Appendix aldina* (1514), où paraissent notamment ceux de Geri, Sennuccio, Giovanni Dondi, Giacomo Colonna,¹⁷⁸ suivis des 'canzoni' de Guido, Dante, Cino citées dans *Rvf* 70. Cet Appendice allait jouir par la suite d'un énorme succès auprès des éditeurs.¹⁷⁹ Le sonnet de Stramazzo, à qui Pétrarque répond par les rimes (*Rvf* 24), fut ajouté au fil des réimpressions dont Vellutello a fait l'objet:¹⁸⁰ il se trouve à la fin de la troisième partie des *Rime*. La séquence, imprimée sur deux colonnes, comprend Stramazzo, Geri, Colonna, Dondi:¹⁸¹ on voit que, dans ce cas, le sonnet de Stramazzo remplace celui de Sennuccio. Gesualdo, de la même manière, joint à la fin des *Rime* (1533) les sonnets de Stramazzo, Geri, Dondi, Sennuccio, également disposés sur deux colonnes, et suivis du sonnet de Iacomo Colonna, qui seul occupe le centre de la page suivante. Le sonnet de Sennuccio se lit encore dans l'édition commentée par Daniello (1541), où l'ordre est le même que chez Gesualdo.¹⁸²

Ainsi que l'absence de Sennuccio le suggère, Garcés s'est probablement servi en l'occurrence d'une édition de Vellutello. Garribba, qui en a édité la traduction, arrive à la même conclusion, quoiqu'au bout d'un

Elvezio Canonica, *Il 'Canzoniere' tradotto in spagnolo*, nel Perù, dal minatore portoghese Henrique Garcés (1591), in *Pétrarque en Europe* cit., pp. 337-46; Carmen Salazar-Soler, *Être mineur au Pérou (XVI^e-XVIII^e siècle)*, in Marie-Lucie Copete (et alii), *Identités périphériques: Péninsule ibérique, Méditerranée, Amérique latine*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 151-64.

¹⁷⁸ "Vengono riportati nell'*Appendix* i sonetti di questi ultimi per esteso, mentre viene riprodotto unicamente l'*incipit* dei sonetti di risposta scritti dal Petrarca, ed inclusi dalla tradizione all'interno del *Canzoniere*, fornendo il riferimento per rintracciare il testo integrale all'interno del volume": cf. Michele Carlo Marino, *Il paratesto nelle edizioni rinascimentali italiane del 'Canzoniere' e dei 'Trionfi'*, in Marco Santoro (et alii), *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto: Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, Roma, Ateneo, 2006, pp. 51-76 [p. 58].

¹⁷⁹ Voy. Paolino, art. cit., pp. 256-57.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 263. D'ailleurs Vellutello en avait déjà mentionné l'auteur au cours de son commentaire.

¹⁸¹ Je me réfère à la quatrième édition de 1538 ainsi qu'à la treizième, parue à Venise en 1547 chez Giolito (cf. *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, n° 282, pp. 59-60). À noter que dans la 'princeps' de Vellutello l'*incipit* du sonnet de Stramazzo présente une faute, à savoir *fama* au lieu de *flamma* (Belloni, op. cit., p. 169), c'est-à-dire *llama* chez Garcés (f. 163v).

¹⁸² Cf. Paolino, art. cit., pp. 265-66. Même ordre aussi dans la troisième édition lyonnaise de Guillaume Rouillé (1558), où les sonnets sont suivis des 'canzoni' de Guido, Dante, Cino citées dans *Rvf* 70.

parcours passablement plus tortueux.¹⁸³ D’ailleurs Vellutello ne saurait être l’unique source de Garcés: dans sa traduction, qui n’est pas tripartite, la numérotation est non seulement séparée,¹⁸⁴ mais suivie, tout en tenant compte de deux erreurs¹⁸⁵ ainsi que de la suite de déplacements occasionnés par l’éviction des quatre sonnets ‘avignonnais’ (*Rvf* 114 et 136-138).¹⁸⁶

Les sonnets 145 et 266 mis à contribution pour remplir les lacunes causées par cette éviction, appartiennent à la troisième partie, réservée par Vellutello aux pièces étrangères à l’affabulation amoureuse. On pourrait d’ailleurs ajouter que c’est aussi la situation des sonnets 114 et 136-138 soumis à censure,¹⁸⁷ ceux justement qui, de même que la ‘canzone’ 29, manquent dans la traduction de Salomón Usque parue chez Bevilacqua.¹⁸⁸ Si “la fonte che usò Garcés rimane dunque per ora misterio-

¹⁸³ Op. cit., pp. 9-10. Par contre, l’identification de la source de Garcés au commentaire de Gesualdo, proposée par Bertomeu Masià à la p. 450 de son article, paraît tout à fait improbable (cet article fourmille par ailleurs d’informations inexactes, à commencer par le texte lui-même de Gesualdo, “cuya primera edición es de 1553 [sic]”).

¹⁸⁴ À la distinction de base entre *soneto* et *canción* s’ajoute, le cas échéant, la spécification *sextina*.

¹⁸⁵ Du son. 53 (= *Rvf* 69) on passe au son. 55 (= *Rvf* 74); le décalage ainsi provoqué (une unité en plus par rapport au modèle de numérotation séparée) dure jusqu’au son. 195, dont le chiffre est répété par deux fois consécutives, étant attribué tant à *Rvf* 236 qu’à *Rvf* 237. L’autre erreur concerne le passage direct du son. 198 au son. 200, et cette fois le décalage se maintient jusqu’à la fin (son. 314 au lieu de 313). Garribba, après avoir délimité un corpus de 17 éditions présentant en appendice les quatre sonnets traduits par Garcés, informe (p. 10) que la première de ces deux erreurs de numérotation ne saurait être significative, car elle se trouve “in quasi tutte le edizioni esaminate, sia quelle con in appendice i quattro sonetti che traduce Garcés che le altre” (aucune des éditions concernées n’est spécifiée pour autant). On a vu que cette erreur – mais pas les autres – est aussi commune à l’édition lyonnaise qu’on a examinée.

¹⁸⁶ La meilleure manière de décrire ces déplacements enchaînés est probablement la suivante: a) 114 est éliminé et remplacé par 112; b) la place de 112 est remplie par 145; c) celle de 145 est remplie par 266. D’autres inversions mineures par rapport à l’ordre canonique touchent aux séquences 113-112 (l’insertion de 145 avant 113 y étant évidemment pour quelque chose) et 157-156.

¹⁸⁷ De plus, ainsi que Garribba le fait remarquer, ils représentent les deux seules exceptions par rapport à l’ordre suivi dans l’index final des *incipit*.

¹⁸⁸ Ce typographe avait déjà publié pas moins de cinq éditions de Pétrarque sans commentaire (1562, 1564, 1565, 1568, 1570) et deux avec celui de Vellutello (1563 et 1568). À ce propos, Garribba (op. cit., pp. 10-14) réunit un certain nombre de passages où la traduction semble influencée par le commentaire de Vellutello, qui toutefois, par rapport aux autres commentaires, ne saurait dans la plupart des cas prétendre à l’exclusivité.

sa”, on peut néanmoins affirmer qu’en plus de la séquence canonique de *Rvf* 2 et 3, elle présentait une numérotation suivie en même temps que séparée: il s’agit donc, parmi les éditions de Pétrarque, d’un des modèles les plus répandus, que seulement d’éventuels écarts ou erreurs dans la numérotation seraient en mesure de caractériser.

10. La coutume ibérique d’arranger les pièces par formes métriques¹⁸⁹ aurait dû favoriser, en principe, la diffusion dans la péninsule du commentaire de Fausto. Or, il n’en est rien. Toujours est-il qu’en dépit de son isolement,¹⁹⁰ le modèle représenté par Fausto garde dans la perspective historique toute sa valeur. Depuis les éditions de Serafino Aquilano (1502 et 1503), un certain nombre de recueils italiens,¹⁹¹ dont ceux d’Alamanni et de Bernardo Tasso,¹⁹² ont contribué à préparer la fortune de cet arrangement qui “amontona’ los textos líricos”,¹⁹³ avant que celui-ci reçoive l’importante consécration de Fernando de Herrera dans ses *Anotaciones* à Garcilaso.¹⁹⁴ C’est aussi le modèle suivi par Faria e Sousa dans son commentaire de l’œuvre lyrique de Camões, qui débute par

¹⁸⁹ En France aussi, “les Amours ne répugnent pas toujours aux regroupements génériques, puisque l’un de leurs types d’organisation sépare sonnets, chansons, et épigrammes” (Alduy, op. cit., p. 109 et note 61, où elle évoque les exemples de Baïf et de Maclou de la Haye).

¹⁹⁰ Il est le seul qui, par rapport à tous les autres, refuse l’alternance des formes métriques, sans doute le plus marquant parmi les traits innovateurs qui caractérisent le recueil pétrarquien.

¹⁹¹ Voy. Cannata, *Il canzoniere* cit., pp. 115-24.

¹⁹² Sur la pluralité d’indicateurs (numériques, métriques, saisonniers, etc.) qui caractérisent la plupart des recueils italiens, voy. Simone Albonico, *Sulla struttura dei ‘canzonieri’ nel cinquecento*, in Id., *Ordine e numero* cit., pp. 29-46.

¹⁹³ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, t. I, p. 36.

¹⁹⁴ Les commentateurs de Garcilaso pouvaient compter en France sur un précédent illustre, à savoir le couple Ronsard-Muret. En 1553, le commentaire de Muret qui accompagne la deuxième édition des *Amours*, quelques mois à peine après l’édition originale de 1552, “consacre définitivement Ronsard en nouveau Pétrarque. Canonisé par une glose érudite que l’on réserve alors aux autorités classiques et italiennes, le Vendômois se substitue au Florentin, dans l’iconographie comme dans les consciences (...). Avec les gloses de Muret puis de Belleau (1560), les poèmes de Ronsard vont acquérir pleinement le statut de ‘texte’, du moins avec le sens propre que recouvre ce terme à la Renaissance, celui d’un écrit digne d’être cité et commenté” (Alduy, op. cit., pp. 131-32). De la même manière, dans l’édition de Brocense “por primera vez se anotan y se comentan los versos de Garcilaso con la misma atención reservada a los clásicos” (Rosso Gallo, op. cit., p. 13).

trois *Centurias* de sonnets,¹⁹⁵ dont la troisième est incomplète, alors que la *Segunda parte* aligne *Canciones*, *Odas*, *Sextinas*, *Elegías*, *Octavas*, *Églogas*.

Le ‘corpus’ intégral des citations de Pétrarque chez les deux premiers commentateurs de Garcilaso a été soigneusement réuni par Margot Arce de Vázquez dans un travail pionnier;¹⁹⁶ néanmoins, pas plus que pour d’autres auteurs, aucun des spécialistes ne paraît jusqu’à présent s’être posé le problème concernant le type de texte pétrarquien que ceux-ci ont utilisé. Rappelons que Brocense¹⁹⁷ est assurément l’un des modèles dont Faria e Sousa s’est inspiré¹⁹⁸ pour rédiger son commentaire camonien,¹⁹⁹ notamment en ce qui concerne la mise à contribution de la

¹⁹⁵ “Metro regolatore di alcune raccolte rinascimentali, già quattrocentesche come l’*Argo* di Giovan Francesco Caracciolo, e da lì poi disceso sino a prodotti provinciali quali la *Centuria* di Luca Valenziano o le rime di Matteo Cassago, o a libri importanti come quello di Sannazaro”. S’y ajoutent les recueils de Vittoria Colonna, Benedetto Varchi, Anton Francesco Rainerio. Quant à Alessandro Piccolomini, dans la préface à ses *Cento sonetti* (1549) il se réclame d’Horace, dont les odes se montent à 103 – soit le nombre des poèmes qui composent la seconde partie du recueil de Pétrarque (Albonico, op. cit., pp. 42-43; pour Horace en tant que modèle à la Renaissance voy. *ibid.*, p. 79ss.).

¹⁹⁶ *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, publié d’abord à Madrid (“Revista de Filosofía Española”, 1930), ensuite chez la Editorial de la Universidad de Puerto Rico (1961, 1969, 1975); finalement in Margot Arce de Vázquez, *Obras completas: Literatura española y literatura hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico, 2001, pp. 25-488; la liste aux pp. 173-79: “Los casos que generalmente han sido señalados como de imitación directa son los que enumeramos a continuación, recogidos en las *Anotaciones* de Herrera y el Brocense y en los trabajos de Keniston, Navarro Tomás y Cirot”. Les références sont à Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega, A critical study of his life and works*, N.Y., Hispanic Society of America, 1922; Garcilaso de la Vega, *Obras*, ed. Tomás Navarro Tomás, Madrid, 1924²; Georges Cirot, *À propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega*, “Bulletin Hispanique”, 22 (1920), 234-55.

¹⁹⁷ *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Cathedrático de Rhetórica en Salamanca* (1574).

¹⁹⁸ Il mentionne Brocense dans sa glose à la Oda III, estr. 10: “Y de nuevo traeré solamente uno de Juan de Mena, muy mal entendido de su Anotador el Brocense, que allí estuvo muy de broza: confieso que supo de las letras humanas, pero siempre hubo de caer en las grosserías de fino Gramático” (cf. *Obras de Juan de Mena* declaradas de Sánchez Brocense, Salamanca, 1582). Fernando de Herrera, par contre, est évoqué des dizaines de fois par Faria dans son commentaire.

¹⁹⁹ Brocense, dans son prologue *Al lector*, “inicia e inaugura la crítica de *Os Lusíadas* (...). Quizá el mayor merecimiento de la crítica del Brocense es el haber movido a Manuel de Faria y Sousa a componer en castellano su monumental comentario a *Los Lusíadas*”: voy. Eugenio Asensio, *Camões en la poesía española de*

tradition manuscrite:²⁰⁰ “Por vez primera el Brocense plantea la necesidad de una crítica textual ante Garcilaso”, et le fait qu’il édite Garcilaso “a la vista de dos tradiciones, la impresa y la manuscrita, es una garantía para la pureza de los textos (...). Hablar de un manuscrito, corregir lugares de Garcilaso, incorporar nuevas composiciones”, voilà l’intérêt principal de son édition.²⁰¹

L’on suppose que Brocense ait connu quelques commentaires de Pétrarque.²⁰² Il a en tout cas traduit onze sonnets du *Canzoniere*,²⁰³ qui figurent dans l’édition de Francisco de la Torre procurée par Quevedo.²⁰⁴

los siglos XVI y XVII, “Arquivos do Centro Cultural Português”, 15 (1980), 111-32, pp. 116-17.

²⁰⁰ “Es gibt klare Hinweise dafür, dass El Brocense einzelne Manuskripten konsultiert hat” (José Morales Saravia, *Garcilaso de la Vega*, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, 2004, p. 230). Brocense “añade diversas composiciones no incluidas en la edición de 1543, corrige o enmienda de acuerdo, según dice, con ‘un original de mano muy antiguo’. El Brocense publicó cuatro ediciones, 1574, 1577, 1581 y 1589 [celle-ci réimprimée en 1600, 1604 et 1612]. En 1574 añade seis sonetos y cinco coplas; en 1577 revisa su edición anterior y añade tres sonetos más, hasta completar 38 sonetos” (Garcilaso de la Vega, *Obra completa*, ed. Guillermo Suazo Pascual, Madrid, Editorial Edaf, 2004, p. 55). Par ailleurs, “Herrera no alude en ninguna ocasión a la edición del Brocense (1574). Tal vez no hubo mala intención – Herrera llevaba trabajando en ello desde 1571 –, por lo cual quería dar a entender que nada debía a la obra del Brocense” (*ibid.*). Par la suite, “en 1622 Tomás Tamayo de Vargas, erudito toledano, hace imprimir otra nueva edición comentada de Garcilaso (...), en la que introduce nuevas correcciones al texto, basándose, según afirma, en antiguos manuscritos” (*ibid.*, p. 56).

²⁰¹ Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 30.

²⁰² “Entre los italianos, se limita mayormente a Petrarca, Sannazaro y Ariosto, a quienes, por añadidura, había leído a través de sus comentaristas más egregios”: voy. Bienvenido Morros, *El Brocense en los textos de Juan de Mena y Garcilaso*, in Carmen Codoñer Merino (*et alii*), *El Brocense y las humanidades en el siglo XVI*, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 347-72 [p. 370].

²⁰³ À savoir, Rvf 15, 18, 166, 19, 48, 189, 64, 272, 132, 134, 172, auxquels s’ajoute un sonnet de Domenico Venier (*Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio*). Voy. Antonio Blanco Sánchez, *Entre fray Luis y Quevedo: en busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982; Francisco Rico, *Francisco de la Torre*, in Francisco López Estrada (*et alii*), *Historia y crítica de la literatura española 2/1, Siglos de oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 231; Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 360-61.

²⁰⁴ *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, Imprenta Real, a Costa de Domingo González, 1631: “Al final de la edición – al parecer para editar todo el manuscrito –, síguense traducciones de Horacio [Hor. *carm.* 2,15; 1,5] y del Petrarca, del Maestro Sánchez Brocense; van precedidas de un prólogo al lector de Juan de Almeida. Termina con tres versiones – Almeida, El Brocense, Alonso de Espinosa – del *O navis referent* horaciano, enviadas a Fray Luis de León, que

Brocense dans son commentaire²⁰⁵ utilise deux types de numérotation, un pour les ‘canzoni’, l’autre pour les sonnets. La plupart des citations relatives aux ‘canzoni’ démontrent qu’il suit une numérotation bipartie, tout en évitant d’inclure au nombre des ‘canzoni’ d’autres formes métriques.²⁰⁶ Brocense n’a cependant pas pour règle d’indiquer si la pièce à chaque fois concernée appartient à la première ou la seconde partie du *Canzoniere*:²⁰⁷

[Partie I]

Rvf 23 = Canc. I, v. 4 (302/B-246); stanza 2, v. 34 (269/B-23); stanza 3 (268/B-15)

Rvf 50 = Canc. 5, v. 16-17 (299/B-225)

Rvf 127 = Canc. 15, v. 43-44 (275/B-59)

Rvf 128 = Canc. 16, v. 39-41 (282/B-109)

Rvf 264 [= Canc. 21, v. 135-36] (267/B-8: “Petarca en la canción última de la primera parte”)²⁰⁸

[Partie II]

Rvf 325 = Canc. 4, v. 27-28 (276/B-67); v. 86-87 (285/B-129)

Rvf 331 = Canc. 5, v. 46-47 (284/B-122)

Rvf 359 = Canc. 6[, v.56-58] (284/B-120); v. 70 (294/B-183)

La régularité de cette correspondance n’est brisée qu’à deux endroits. D’abord, l’indication *Canc. 4* se réfère la première fois à *Rvf* 325,86-87, la deuxième à *Rvf* 270,33-35 (= ‘canzone’ 2 selon le système biparti). Or comme les deux citations se suivent l’une immédiatement après l’autre (285/B-129), on pourra supposer pour la deuxième une faute par répétition.

Le problème est différent lorsque le même vers *Rvf* 37,120 est indiqué comme appartenant tantôt à la *Canc. 4* (292/B-176), tantôt à la *Canc. 8* (266/B-6). Suivant le système biparti, il s’agit bien de la ‘canzone’ 4, ce qui est d’ailleurs confirmé par Brocense lui-même à un autre endroit (265/B-3), où *Rvf* 37,41-43 est indiqué par le même chiffre; par contre,

contesta añadiendo su propia versión” (Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999, p. 590). Cf. Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, p. 295-306.

²⁰⁵ Nos renvois sont les mêmes adoptés par Gallego Morell, éd. cit.

²⁰⁶ C’est bien le système adopté par Castelvetro dans son commentaire, paru en 1582.

²⁰⁷ Ainsi, l’indication *Canc. 5* se réfère une fois à la première partie, une fois à la seconde.

²⁰⁸ D’où Tamayo dans son commentaire (600/T-7): “Petarc., p. I, *Canc. 21*”.

Canc. 8 renvoie évidemment à une édition qui, comme celles de Fausto ou de Rouillé, sous l'étiquette de 'canzoni' englobe également les 'ballate', les sextines, les 'madrigali'. Or c'est précisément une de ces deux éditions qui serait compatible avec la plupart des citations de Brocense relatives aux sonnets,²⁰⁹ et ceci en vertu du décalage d'une unité en plus par rapport à la numérotation normalement en vigueur dans ces cas:

Rvf 145 = Son. 114, v. 1-4 (271/B-32)

Rvf 209 = Son. 175, v. 1-2 (268/B-21)

Rvf 226 = Son. 191, v. 8-11 (268/B-19)

Aussi bien dans le système biparti d'un Castelvetro (on rappelle que les trois citations regroupées ci-dessus appartiennent toutes à la première partie) que dans l'arrangement mixte d'un Volpi, ces chiffres correspondent respectivement aux sonnets 113, 174, 190.

En somme, mis à part deux endroits, où il paraît qu'il y a eu une faute d'impression,²¹⁰ il ne reste qu'un renvoi pour lequel on ne trouve pas d'explication pour l'instant, et c'est le seul qui appartient à la seconde partie: il s'agit du Son. 59 = *Rvf* 329, v. 8 (271/B-27). On verra ci-dessous que la même incohérence se retrouve chez Herrera.

11. Fernando de Herrera dans ses *Anotaciones* suit aussi régulièrement le système biparti qu'on a vu utilisé par Brocense,²¹¹ ce qui ressort avec d'autant plus d'évidence, qu'il a l'habitude d'indiquer pour chaque pièce si elle appartient à la première partie ou à la seconde:²¹²

Rvf 23,34: "la Primera Canción de la I parte del Petrarca" (p. 417)²¹³

²⁰⁹ On néglige évidemment *Rvf* 35,4 indiqué comme *Son.* 28 (292/B-173).

²¹⁰ Il s'agit de *Rvf* 216 = Son. 131, v. 9 (289/B-145) et *Rvf* 254 = Son. 207, v. 2 (273/B-44). En effet, il faudrait lire 181 et, respectivement, 217 pour que ces citations résultent conformes aux deux modèles qu'on vient d'indiquer.

²¹¹ Les références sont à Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe/José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001. Il existe aussi l'édition fac-similée de Juan Montero, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla, 1997.

²¹² On néglige évidemment les citations suivantes: "Petrarca, en el Soneto I" (p. 409); "Petrarca, parte 1, Soneto 6 [*Rvf* 6,12-14]" (p. 518); "Petrarca, en la parte 2 [*Rvf* 269,13-14]" (pp. 444-45); "Petrarca en la Canción de las visiones [*Rvf* 323,75]" (p. 582). On néglige de même, en tant que probable faute d'impression ou d'auteur, "Soneto 25 de la parte I", qui tant chez Castelvetro que chez Brocense correspond au son. 28.

²¹³ Inoria/Reyes, éd. cit., indiquent 21 au lieu de 23.

- Rvf 37,57-59: "Petrarca, Parte 1, Canción 4" (p. 582)
 Rvf 258,1-2: "Petrarca en el Soneto 220, parte I" (p. 337)²¹⁴
 Rvf 298,1-4: "el 30 de Petrarca en muerte de M. Laura" (p. 284)
 Rvf 299: "Soneto 31 de la 2 parte" (p. 727)
 Rvf 329,8: "Petrarca, parte 2, soneto 58 o 59" (p. 446)

Un problème est soulevé par deux gloses d'Herrera, dont la présence simultanée semblerait engendrer une situation contradictoire. La première concerne le quatrième sonnet de Garcilaso, v. 14 "*desnudo espirtu o ombr'en carne i uesso. Lo cual es traído de Petrarca en la parte primera, Soneto 114, i en el fin de la Canción cuarta*". En régime de distinction entre 'canzoni' et autres formes métriques, auquel l'indication *Canción cuarta* se conforme sans difficulté,²¹⁵ le sonnet 114 correspondrait à Rvf 146: on ne trouve cependant dans cette pièce aucun vers en rapport avec le passage qui fait l'objet du commentaire. Par contre c'est Rvf 145, le sonnet immédiatement précédent, qui peut être évoqué en vertu du v. 11 "*libero spirto, od a' suoi membri affisso*": or ce sonnet correspond justement au n° 114 tant dans l'édition de Fausto que dans celle de Rouillé.²¹⁶

Cette donnée paraît néanmoins en contradiction avec la glose qui se réfère à Rvf 258, indiqué comme "Soneto 220, parte I", alors que, tant chez Fausto que chez Rouillé, le même sonnet porte le n° 221.

Une deuxième oscillation concerne, dans la seconde partie, le double renvoi au "soneto 58 o 59": il s'agit en effet du 58 suivant le modèle biparti, mais 59 trouve, comme on l'a vu, chez Brocense une correspondance tout aussi frappante que significative. Ce renvoi, même en l'absence de toute explication pour l'instant, n'en constitue pas moins un indice supplémentaire du fait que Brocense et Herrera ont dû, en l'occurrence, avoir recours à la même édition du *Canzoniere*.

En résumé. Pour les *Canciones*, tant Brocense qu'Herrera utilisent un système de numérotation bipartie, sans confondre pour autant sous ce terme d'autres formes métriques.²¹⁷ Quant aux sonnets, la situation est

²¹⁴ Manque, de même que Rvf 323, dans l'Índice de nombres y obras citados en introducción y notas, ed. Inoria/Reyes, p. 1076 s.v. *Petrarca*.

²¹⁵ Dans l'édition de Fausto, par contre, la quatrième 'canzone' correspond à Rvf 23. À partir de cette glose d'Herrera, Tamayo (599/T-4) paraît avoir procédé à une réduction maladroite: "como el último verso, de Petrarca, p. I, Son. 114".

²¹⁶ Cf. Pepe/Reyes, éd. cit., p. 307, note 16: "Ha sido imposible encontrar el soneto al que se refiere. Lo más próximo es el soneto 82 del *Canzoniere*" où cependant l'on ne saurait reconnaître, ici non plus, aucun trait pertinent par rapport au passage commenté (par ailleurs, cet endroit manque dans l'index final, s.v. *Petrarca*).

²¹⁷ L'attribution du titre de première *canción* à Rvf 23 suffit à le démontrer.

bien moins claire, dans la mesure où Brocense ne cite que des sonnets appartenant à la première partie du *Canzoniere*, pour lesquels il suit un type de numérotation comparable à celui de Fausto ou de Rouillé. On rappelle qu'à titre d'exception, une *Canción* est citée par Brocense conformément à l'une ou à l'autre de ces deux éditions. On peut donc supposer, sur la base de ce détail, qu'il ait utilisé deux éditions différentes, dont l'une est tout à fait compatible avec le modèle qu'on a identifié chez Faria e Sousa (numérotation séparée, décalage d'une unité en plus limité aux sonnets).²¹⁸

Herrera, lui, ne cite que quatre sonnets au total, dont deux pour la première partie, deux pour la seconde. Pour ce qui est de la première partie, le n° 114 présente un décalage d'une unité en plus, ce qui n'est pas le cas pour le n° 220. Dans la seconde partie, le n° 30 correspond parfaitement au modèle de Castelvetro, ce qui serait tout aussi vrai pour le n° 58, n'étant le doute qu'en l'occurrence, le commentateur lui-même fait planer ("soneto 58 o 59"). La majorité des données corroborent néanmoins l'hypothèse que l'édition d'Herrera était caractérisée par un système biparti concernant aussi bien les *cançiones* que les sonnets. Quant à la contradiction existante entre les n° 114 et 220, soit le premier chiffre est fautif, soit l'édition concernée présentait à cette hauteur un décalage, dont l'origine est impossible à déterminer pour l'instant. On verra tout à l'heure qu'un indice semble appuyer la seconde de ces deux possibilités.

Bien que la pénurie des indications disponibles ne permette pas de trancher, il paraît donc assez probable que tant Brocense qu'Herrera ont eu recours, entre autres, à la même édition organisée suivant un système de numérotation séparée en même temps que bipartite. Mis à part la présence d'un décalage dans la numérotation des sonnets, le modèle typologiquement le plus proche est celui de Castelvetro,²¹⁹ qui ne paraît cependant qu'en 1582, onze ans après la mort de son auteur (1571),²²⁰ l'édition

²¹⁸ On rappelle que le décalage commence à partir de *Rvf* 64 chez Fausto, de *Rvf* 74 chez Rouillé et Faria; alors que, malheureusement, le premier sonnet 'utile' est *Rvf* 145 chez Brocense, *Rvf* 258 chez Herrera.

²¹⁹ Voy. la fiche bibliographique rédigée par Daniele Ghirlanda, *Appunti su Castelvetro commentatore di Petrarca*, in Roberto Gigliucci (éd.), *Lodovico Castelvetro: Filologia e ascesi*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 115-38 [p. 116, note 2].

²²⁰ *Le Rime del Petrarca* brevemente sposte per Lodovico Castelvetro. In Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis. 1582. Plus précisément, ainsi qu'on le lit dans la souscription: "Si finì di stampare il dì 4. di Maggio 1582 in Basilea". Pietro de Sedabonis est le pseudonyme du dominicain lucquois Pietro Perna, adepte des idées de la Réforme, et propriétaire à Bâle d'une officine typographique (voy. dernièrement la mise au point de Ghirlanda, art. cit., p. 115, note 1). Outre plusieurs textes religieux (Ochino, Juan de Valdés, Leonardo Masi), il imprima deux

étant procurée par son neveu Giacomo Castelvetro: l'épître qu'il adresse à Alphonse II, duc de Ferrare, est datée de Modène, 1^{er} février 1582. Cette édition contient les *Rime* et les *Trionfi* d'après le texte de l'aldine de 1514.²²¹ Par ailleurs, s'il est vrai que "Lodovico Castelvetro, en su edición comentada, Pietro Cresci y Tomaso Costo optan por dar una numeración independiente a los poemas de la primera y de la segunda parte del 'Canzoniere'",²²² ni Brocense ni Herrera ne sauraient avoir utilisé aucune de ces trois éditions: la première publication du *Discorso* de Pietro Cresci date de 1581,²²³ alors que celui de Costo ne paraît qu'en 1592.²²⁴

autres ouvrages de Castelvetro, la *Correttione* à Varchi et Bembo (1572) et la *Poetica d'Aristotile* (1576). Quant au commentaire de Pétrarque, il ne fut réédité qu'en 1756 à Venise, chez Antonio Zatta.

²²¹ Se référant au manuscrit finalement imprimé, l'épître *A' lettori*, qui ouvre l'*editio princeps* de Bâle, nous apprend que "mancava il testo delle rime del Petrarca": de ce fait Giacomo a utilisé ce qu'il considérait comme le meilleur texte disponible, à savoir, l'aldine de 1514, et ceci bien qu'il arrive à Castelvetro de discuter, voire réfuter certaines leçons de l'aldine sur la base des manuscrits.

²²² Canals Piñas, p. 407 dans l'un de ses deux articles, p. 584 dans l'autre.

²²³ *Il Petrarca nuovamente ridotto alla vera lettione. Con un Discorso [di Pietro Cresci] sopra la qualità del suo amore: et La coronatione fatta in Campidoglio.* In Venezia appresso Giorgio Angelieri. 1581 (publié ensuite "presso gli Heredi di Alessandro Griffio" en 1585 et 1588). Voy. aussi la fiche d'Alessandro Ledda consacrée au Triv. Petr. 75, édition du *Canzoniere* et des *Trionfi* parue en 1586 à Venise chez Giorgio Angelieri, qui reprend l'édition réalisée par Rovillio à Lyon en 1574 (y compris le rimario de Lucantonio Ridolfi) tout en rajoutant une panoplie de matériaux, dont le *Discorso* de Cresci (Petrella, op. cit., pp. 175-76). Sur Cresci voy. Richardson, op. cit., p. 146.

²²⁴ *Il Petrarca nuovamente ridotto alla vera lezione, Con un Discorso sopra la qualità del suo amore di Pietro Cresci, e la Coronazione fatta in Campidoglio.* Di nuovo v'è aggiunto un Discorso di Tommaso Costo, per lo quale si mostra, a che fine l'Autore indirizzasse le sue Rime, e che i suoi Trionfi sieno Poema Eroico: colle sentenze, e proverbi ridotti per alfabeto. In Vinegia, appresso Barezzo Barezzi, 1592.

Dans sa *Vita di Lodovico Castelvetro*, qui précède l'édition des *Opere varie critiche*, Muratori²²⁵ nous apprend que jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle, les descendants de Castelvetro possédaient une copie autographe du commentaire, achevée le 8 octobre 1545. Cette notice doit être considérée comme étant digne de foi.²²⁶ D'autres fragments relatifs à la préparation de ce commentaire ont été récemment retrouvés,²²⁷ qui témoignent d'un processus d'élaboration complexe et souvent difficile à retracer. Ceci étant, rien ne permet d'affirmer que le texte de Castelvetro aurait circulé avant sa publication: c'est plutôt le contraire qui est vraisemblable.

Par la suite, dans la *Respuesta* de Herrera au Prete Jacopín,²²⁸ Petrarca est "citado en una ocasión con el comento de Castelvetro".²²⁹ Castelvetro y est encore utilisé, sous forme de plagiat, en tant que traducteur d'Aristote:²³⁰ mais dans la polémique entre Castelvetro et Annibal Caro, c'est à ce dernier qu'Herrera finit par se rallier.²³¹

²²⁵ Ludovico Antonio Muratori, *Opere varie critiche di L.C. gentiluomo modenese*, Berna [en fait: Milano], Pietro Foppens, 1727, p. 69.

²²⁶ Ghirlanda, art. cit., p. 119.

²²⁷ Voy. chez Ghirlanda, art. cit., pp. 120-23 une mise au point rédigée sur la base de la bibliographie parue.

²²⁸ Pseudonyme de Juan Fernández de Velasco, conte de Haro et condestable de Castilla, disciple du Brocense, qui publia un véhément pamphlet intitulé *Observaciones del Licenciado Prete Jacopín, vecino de Burgos. En defensa del Príncipe de los Poetas Castellanos Garcí Lasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus Obras Fernando de Herrera, Poeta Sevillano*. Voy. aussi Juan Montero Delgado, *Don Juan Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera: de nuevo sobre la identidad de Prete Jacopín*, in *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, t. II, pp. 997-1008.

²²⁹ Id., *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Estudio y ed. crítica, Sevilla, Servicio de publicaciones del Ex.mo Ayuntamiento, 1987, p. 76.

²³⁰ "En un caso digno de mención (que pudiera no ser el único) hemos comprobado que la fuente es italiana: las citas herrerianas de la *Poética* de Aristóteles plagian en realidad la vulgarización y exposición que de la misma hizo L. Castelvetro. Un argumento más, sin duda, para dudar de la solidez del helenismo que algunos atribuyeron a Herrera" (*Ibid.*, p. 75). Cf. Id., *Castelvetro, Aristóteles y Herrera en la 'Respuesta' al Prete Jacopín (Y va de plagios)*, "Archivo Hispalense", 211 (1986), 15-25.

²³¹ Les observations linguistiques d'Herrera ont comme point de départ l'*Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra messer Lodovico Castelvetro* (Parma, 1558) rédigée par Caro: voy. Bienvenido Morros, *Las fuentes y su uso en las 'Anotaciones a Garcilaso'*, in Begoña López Bueno (éd.), *Las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera: Doce estudios* (Grupo P.A.S.O.), Universidad de Sevilla, 1997, pp. 37-89 [pp. 57, 87]. La *Respuesta* d'Herrera s'inspire aussi de l'*Apolo-*

12. Si donc l'édition de Castelvetro (1582) est la seule connue qui correspond à l'un des modèles présumés pour les commentateurs de Garcilaso, elle demeure inutilisable à nos fins, vu qu'elle paraît deux ans après le commentaire d'Herrera (1580), et huit ans après celui du Brocense (1574).

Ceci étant, il nous est heureusement possible d'établir une mise en parallèle avec un des deux auteurs qui ont marqué les débuts du pétrarquisme français,²³² à savoir Marot et Peletier, traducteurs l'un et l'autre d'un choix de sonnets pétrarquiens. D'après l'analyse menée par Cécile Alduy, ces deux séquences fonctionnent comme des "modèles réduits" par rapport au recueil de Pétrarque, dont elles reproduisent la structure bipartite. Alors que Marot choisit trois sonnets *in vita*, suivis de trois autres *in morte*,²³³ Peletier "est plus subtil: sa mise en scène respecte non seulement la bipartition de l'oeuvre, mais jusqu'à la légère dissymétrie qui existe entre les deux parties, soigneusement soulignée par le titre: *Douze sonnetz de Pétrarque: savoir est sept de ceux qu'il fit du vivant de sa dame Laure: et cinq autres depuis la mort d'icelle*".²³⁴ Ce qui nous concerne de plus près, est précisément la ratio qui préside au choix de ces douze pièces:

Peletier redouble en plusieurs sens la tentative de Marot: non seulement il multiplie par deux le nombre de sonnets traduits, les portant de six à douze, mais il double chacun d'un compagnon immédiat, en choisissant non pas des sonnets épars mais des couples de poèmes consécutifs (ou quasi-consécutifs) dans l'édition qu'il utilise (...).²³⁵ Peletier donne le numéro du

gia de Caro, où les interlocuteurs qui répondent à Castelvetro, sont trois prétendus camarades de l'auteur.

²³² "L'émulation des *Rvf* commence avec l'imitation timide du répertoire thématique et rhétorique du recueil, et se poursuit, dans un second temps, avec la traduction de quelques pièces (François I^{er}, Marot, Nicolas Bourbon), ensuite de quelques fragments réunis en recueil (Marot, Jacques Peletier, Vasquin Philieul), enfin de l'oeuvre entière (Vasquin Philieul)" (Maira, op. cit., p. 71).

²³³ À savoir, *Rvf* 1, 161, 248, 338, 346, 348.

²³⁴ Alduy, op. cit., pp. 50-51, qui souligne encore la relation numérolgique entre 12 (mois) et 366 (jours de l'année). Ces traductions sont comprises dans *Les Oeuvres poétiques* de Jacques Peletier du Mans, Paris, M. Vascosan, 1547 (l'intertitre est à la f. 55r).

²³⁵ Un critère en partie comparable a été suivi par Jérôme D'Avost dans le choix des pièces pétrarquiennes qui font l'objet de sa traduction: voy. Silvia D'Amico, *Les 'Essais' de Jérôme d'Avost*, in *Les Poètes français* cit., pp. 395-411 [pp. 401-02]. On rappelle que "l'un des traits remarquables de la pratique de Ronsard réside aussi dans sa manière de bouger des poèmes par couple" (Alduy, op. cit., p. 187).

sonnet traduit, signifiant à qui veut l'entendre que les poèmes sont volontairement prélevés deux par deux et dans l'ordre du recueil.²³⁶

Or la numérotation qui ressort des renvois de Peletier n'est pas celle canonique, comme il résulte de la table comparative dressée par Alduy, que nous reproduisons:

PELETIER	RVF
2	2
55	74
56	75
103	132
105	134
131	163
132	164
1	267
6	274
8	276
37	305
46	314

On voit d'emblée que cette "mystérieuse édition"²³⁷ dont Peletier s'est servi pratique, du moins à l'égard des sonnets, le type de numérotation que nous avons appelé biparti. Un examen plus attentif montre que, par rapport à l'ordre canonique, les chiffres de la première partie témoignent du même décalage caractérisant les éditions de Fausto et de Rouillé. Ce couple de traits distinctifs rejoint, sans aucune possibilité de doute, le modèle commun à Brocense et à Herrera: ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure, la liste des sonnets cités par Brocense, limitée il est vrai à la première partie du *Canzoniere*, fait état du même décalage, ce qui est aussi vrai pour une partie au moins des données livrées par la liste d'Herrera.²³⁸

²³⁶ *Ibid.*, p. 51 et note 46.

²³⁷ "Il est difficile de savoir quelle est la mystérieuse édition utilisée par Peletier, qui donne en sonnet II celui de l'ordre canonique, mais respecte la numérotation de Vellutello pour la suite" (*ibid.*). Or l'édition de Vellutello n'est pas numérotée, et au niveau du péri-texte, la distinction entre sonnets et 'canzoni' n'y est pas observée non plus; il faut en outre tenir compte que son arrangement bouleverse l'ordre de toutes les pièces, et ceci même à l'intérieur de chacune des trois parties.

²³⁸ Il s'agit du son. 114 dans la première partie du *Canzoniere*, auquel on peut adjoindre le "soneto 58 o 59" de la seconde partie; encore faut-il rappeler que, de manière tout aussi sibylline, le même chiffre 59 figure dans la liste de Brocense.

On arrive donc à postuler, à titre d'hypothèse de travail, l'existence d'un même modèle d'édition de Pétrarque, dont se seraient servis tant Peletier en France que Brocense et Herrera en Espagne.

13. Le modèle susceptible de rationaliser au mieux l'ensemble des données que nous avons réunies, prévoit un 'canzoniere' à numérotation séparée qui présente ces trois traits distinctifs: a) la distinction soigneusement pratiquée entre 'canzoni' et autres formes métriques; b) la numérotation indépendante imposée à la deuxième partie; c) un décalage dans la numérotation des sonnets, attesté au moins dans la première partie, à raison d'une unité en plus par rapport à la numérotation canonique.²³⁹

Ce 'canzoniere' existe. Il s'agit des *Sonetti e Canzoni di Messer Francesco Petrarca in vita di Madonna Laura*. In Vinegia per Nicolò d'Aristotele detto Zoppino, MDXXXVI, del mese di Luglio. Il distingue entre 'canzoni', sextines, 'ballate'²⁴⁰ et 'madrigali'. Le décompte qu'on trouve à la p. 148v témoigne des efforts que l'éditeur a faits pour mener à bien cette opération:

SONETTI IN TUTTO CCCXVII
 DELLA PRIMA PARTE CCXXVII
 DELLA SECONDA XC
 CANZONI IN TUTTO XXIX
 DELLA PRIMA XXI
 DELLA SECONDA VIII
 SESTINE IN TUTTO IX
 MADRIGALI IIII
 BALLATE VII

Le passage du sonnet 53 au 55, celui même qu'on a vu chez Rouillé, et qu'on doit présupposer chez Faria e Sousa, occasionne le même décalage que dans ces deux éditions, à raison d'une unité en plus dans la numérotation des sonnets. Cependant, du fait de l'attribution du n° 217 tant à *Rvf* 254 qu'à *Rvf* 255, dans la dernière tranche de sonnets qui clôt la première partie (*Rvf* 255-266) ce décalage se monte à deux unités en plus.

²³⁹ Quant à l'origine de ce décalage, ni la liste des citations recueillies chez les deux commentateurs de Garcilaso, ni celle qui reflète le choix de sonnets traduits par Peletier, ne permettent de départager la question. La liste concernant Peletier est, à ce propos, exemplaire, car le premier sonnet 'utile' est *Rvf* 74: or, c'est justement à partir de cette pièce que le décalage s'installe chez Rouillé, alors que chez Fausto il est en place depuis *Rvf* 64.

²⁴⁰ La BALATTA I [sic] est *Lassare il velo*, tandis que *Volgendo gli occhi* est la BAL. v. Le MADR. I est *Non al suo amante*. La CANZ. I est bien entendu *Nel dolce tempo*.

La première partie se termine donc par le sonnet n° 227 (= *Rvf* 266), qui est suivi de l'intertitre SONETTI ET CANZONI DI MESSER FRANCESCO PETRARCA IN MORTE DI MADONNA LAURA. La seconde partie débute par la CAN. XXI *I' vo pensando*; le dernier sonnet est le SON. 90 *Vago augelletto*, la dernière 'canzone' est la CAN. VIII *Vergine bella*. Dans l'exemplaire que nous avons consulté,²⁴¹ le sonnet 92 (= *Rvf* 114) a été rendu illisible, tandis que la séquence *Rvf* 136-141, contenant les trois autres sonnets 'avignonnais', manque par ablation d'un fascicule: de ce fait, la CAN. XVIII (*Qual più diversa*) manque de sa dernière ligne, alors que la sextine *A la dolce ombra* commence par le v. 21; autrement dit, les pp. 66r-67v manquent complètement, et en ce qui concerne la numérotation des sonnets, du son. 105 on passe au son. 112.

L'appendice (p. 193ss.) comprend un CAPITOLO DI M.F.P. (*Nel cor pien d'amarissima dolcezza*); une CANZONE DEL DETTO (*Quel c'hà nostra natura in se più degno*); sept SONETTI DEL DETTO (*Anima dove sei?*; *Ingegno usato*; *Stato foss'io*; *In ira à i cieli*; *Se sotto legge*; *Lasso, com'io*; *Quella, che'l giovenil mio cor avinse*) ainsi que quatre sonnets de correspondance (*Geri Gianfigliacci*, *Giovanni de Dondi*, *Sennuccio*, *Giacomo Colonna*), chacun d'entre eux étant suivi du premier vers de la RISPOSTA; finalement, les trois chansons de Guido Cavalcanti, Dante et M. Cino citées dans *Lasso me*.

L'appendice se termine (p. 206) par un *Capitolo alla Madonna de Loreto, tutto d'i versi dil Petrarca*, raccolto per Belisario da Cingoli, en fait un 'centone' intitulé *Alla Vergine delle Vergini* (incipit: "Pien d'infinita, e nobil meraviglia") qui, dans la lyrique italienne, passe pour être le premier dans son genre.

Dans l'histoire des incunables pétrarquiens on connaît un autre exemple de 'centone', envoyé en 1537 par Lucantonio Ridolfi *Al suo carissimo Piero di M. Matteo Niccolini in Firenze* (incipit: "Qui dove mezzo son Niccolin mio"), et publié aussitôt avant la *Tavola di tutte le Rime de i Sonetti e Canzoni del Petrarca ridotte co i versi interi sotto le cinque lettere vocali* (Lyon, Rouillé, 1551).²⁴² Un autre 'centone' clôt le dialogue de Ridolfi intitulé *Aretefila* (Lyon, Rouillé, 1562).²⁴³

²⁴¹ Celui de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, disponible sur la toile.

²⁴² Par contre, le texte de Pétrarque (*Rime et Trionfi*) se termine par un appendice comprenant une *Tavola de Sonetti e Canzoni* (en fait, un index des incipit, y compris ceux des *Trionfi*); une *Tavola di tutti i Vocaboli, Detti, e Proverbi Thoscanti dichiarati ne i Sonetti, e nelle Canzoni di M.F.P.*; une *Tavola di tutti i Vocaboli dichiarati ne i Trionfi di M.F.P.*

²⁴³ Les implications de ce dialogue vis-à-vis du pétrarquisme lyonnais sont illustrée par Eva Kushner, *Le personnage de Ronsard dans les dialogues de son temps*, in Yvonne Bellenger (éd.), *Ronsard en son IV^e centenaire*, "Actes" du Colloque in-

Imprimeur et éditeur originaire de Ferrare,²⁴⁴ Zoppino n'était pas à sa première expérience dans l'édition d'un texte pétrarquien. En décembre 1521, à une époque où il préférait avoir recours à des sources florentines plutôt que vénitiennes, il avait publié une reproduction du *Petrarca* paru en 1515 chez Filippo Giunta.²⁴⁵ Quant aux *Trionfi* publiés au mois de mars de la même année, ils présentent un arrangement différent tant de celui des aldines que du texte de Soncino.²⁴⁶

14. Le modèle représenté par l'édition de Zoppino est donc le même que celui employé par les commentateurs de Garcilaso.²⁴⁷ Encore peut-on avancer qu'il est probablement le même qu'on trouve chez Peletier, dont toutefois on ne connaît aucune citation concernant les 'canzoni'. Au plan purement iconographique, Daniel Maira a cru voir une relation entre l'édition de Zoppino et la troisième édition de Pétrarque parue en 1558 chez Rouillé:

tern. *Pierre de Ronsard* organisé sous la présidence d'Henri Weber (Paris-Tours, septembre 1985), 2 vols., Genève, Droz, 1988-1989, t. I, pp. 91-102 [p. 96].

²⁴⁴ "The length and success of his career in Venice (from about 1505 to 1543) can be attributed to his ability to follow what was fashionable: he was quick to imitate initiatives taken by printers in other cities, particularly Florence, but also had a flair for presenting texts in a way which caught the intellectual spirit of the moment" (Richardson, op. cit., p. 70; il l'appelle ailleurs, p. 6, "a hard-headed businessman"). Nonostante il lungo soggiorno a Venezia, "dovette mantenere intatti i suoi legami affettivi con Ferrara ed il mondo ferrarese, come dimostrano due suoi sonetti di dedica diretti alla duchessa di Ferrara nel *Thesaurus Spirituale Vulgare in Rima*" (Neil Harris, *Un Ferrarese a Venezia: Niccolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino*, dans les mélanges *I libri di Orlando innamorato*, Ferrara, Panini, 1987, p. 89).

²⁴⁵ À partir de l'édition précédente (1510) Francesco Alfieri, l'éditeur de Giunta, avait cru bon de replacer le 'capitolo' *Nel cor pien* au début du *Tr. Famae*, et de reprendre tant les rimes extravagantes publiées par Soncino (1503) que celles publiées dans l'édition vénitienne de Gregorio de Gregori (1508), tout cela en vue de marquer son indépendance vis-à-vis du *Petrarca* d'Aldo et de Bembo (Richardson, op. cit., p. 54).

²⁴⁶ Voy. Richardson, op. cit., p. 58 et note 38.

²⁴⁷ Peu importe si l'origine du décalage dans la numérotation des sonnets de la première partie se situe à partir de *Rvf* 64, comme chez Fausto, ou – ce qui paraît plus probable – de *Rvf* 74, comme chez Zoppino, Rouillé et Faria e Sousa.

À cette occasion, la typologie du portrait est quelque peu modifiée.²⁴⁸ Il fait graver de nouveaux bois, assez petits mais d'une exécution également très soignée. Au centre d'un cartouche rectangulaire orné, les bustes des deux amants s'opposent, Pétrarque sur la gauche et Laure à sa droite. Ils sont surmontés d'un Cupidon qui tire une flèche de son arc. Les deux effigies, qui imitent toujours la typologie laurentienne,²⁴⁹ subissent des modifications remarquables en ce que les cheveux de Laure se rapprochent désormais de la coiffure maniériste de Cassandre: il ne sont plus bien coiffés, mais déliés et suspendus dans le vide, comme s'ils étaient emportés par le vent. Elle porte désormais un petit diadème sur le front, en forme de croix, ainsi qu'un collier quelque peu différent qui se pose sur le devant de son décolleté, à l'instar du collier de Cassandre – alors que les "Laure" précédentes portaient un collier à trois rangs. Quant au portrait de Pétrarque – ou serait-ce plutôt un buste? –, il porte toujours une couronne, mais il est désormais habillé à la romaine, avec une toge bouclée sur son épaule.²⁵⁰

Selon l'hypothèse d'abord avancée par Maira, "la vignette d'un Pétrarque à l'antique aurait pu s'inspirer du médaillon donné au titre d'une édition vénitienne des *Sonetti e canzoni* sortie en 1536 ou de *Il Petrarquista* de Niccolò Franco, pamphlet parodique paru chez Gabriele Giolito en 1539". Cependant Maira lui-même objecte que "contrairement aux portraits italiens,²⁵¹ le passage du froc à la toge dans l'édition de 1558 de

²⁴⁸ En effet, "les éditions de *Il Petrarca* publiées à Lyon chez Guillaume Rouillé en 1550 ainsi que leurs rééditions de 1551 reproduisent, à l'instar de celles de Jean de Tournes, un portrait des deux amants similaire au modèle canonique du manuscrit Laurentien (...). Guillaume Rouillé s'était formé à Venise, dans l'atelier de Gabriele Giolito, et ses *Petrarca* reprennent aux éditions italiennes ou à celles de son collègue lyonnais la même typologie des portraits, les pièces liminaires, les annotations d'Antonio Brucioli et l'index des mots annotés" (Maira, op. cit., p. 244).

²⁴⁹ "Les portraits de Pétrarque et de Laure qui figurent dans les éditions du XVI^e siècle s'inspirent essentiellement du même type, dit 'Laurentien' d'après le manuscrit Plut. XLI, n° 1 conservé à la Bibliothèque Mediceo-Laurenziana de Florence. Pétrarque est de profil, il porte un capuchon monacal, alors que le buste de Laure est de trois quarts, elle porte une coiffure parée de bijoux, un collier à deux rang et un corsage avec un petit décolleté". Si l'on exclut la tradition enluminée des *Rerum vulgariū fragmenta*, la première édition ornée de ces deux portraits est celle de Vellutello, parue à Venise chez Giolito en 1544 (Maira, op. cit., pp. 239-40).

²⁵⁰ Maira, op. cit., pp. 244-45.

²⁵¹ "Le trait rond et le regard doux de sa physionomie, au-delà de son attitude césarienne, rappellent ceux de la posture monacale inspirée de la miniature du manuscrit laurentien, vignette imprimée pour la première fois en 1536 dans *Il Petrarca spirituale* de Girolamo Malipiero" (Maira, op. cit., p. 245).

Rouillé entraîne la transformation physionomique de Pétrarque”; c’est pourquoi il juge finalement plus probable que le dessinateur ou le graveur au service de Guillaume Rouillé s’est plutôt inspiré d’un modèle français.²⁵² Quoi qu’il en soit, une influence iconographique de Zoppino sur les éditions de Rouillé, à partir de celle de 1558, serait en parfait accord avec les données dont on dispose au niveau codicologique.

Dans le marché du livre imprimé, l’Espagne était largement tributaire des autres pays plus avancés,²⁵³ et ceci à raison de 43% environ, dont 17% était représenté par Venise, 14% par Lyon,²⁵⁴ 12% par Paris. C’est essentiellement chez Rouillé que Blas de Robles, l’éditeur de *Don Quixote*, faisait ses provisions.²⁵⁵

Rouillé, los Giunta, Plantino, que eran los más destacados esportadores hacia España en el siglo XVI, y varios otros, recogían libros de los principales países europeos, además de sus propias publicaciones, con el fin de satisfacer siempre su clientela (...). Esta realidad complica enormemente las investigaciones sobre los circuitos del libro a lo largo del siglo XVI. Que haya en España un ventiocho por ciento de libros italianos, no significa que fueran necesariamente libreros italianos los que mandaban aquí esta cantidad de libros.²⁵⁶

²⁵² “Un modèle prestigieux et digne d’imitation lui était fourni par la tradition éditoriale de son propre pays, à savoir le portrait de Ronsard, ce ‘Pétrarque français’” (Maira, op. cit., p. 245).

²⁵³ Dont notamment Lyon, Bâle, Paris, Antwerp, Venise. “The Castilian cities of Burgos, Salamanca and Medina del Campo developed active book trades”, où nombreux étaient les Italiens (William A. Pettas, *A sixteenth-century Spanish Bookstore: the Inventory of Juan de Junta*, “Transactions” of the American Philological Society, Vol. 85, Pt. 1, Philadelphia, 1995, p. 1).

²⁵⁴ Pour un aperçu des activités éditoriales à Lyon au cours du XVI^e siècle voy. Sabine Vogel, *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit*, Tübingen, Mohrsiebek, 1999, pp. 52-64. Sur Guillaume Rouillé en particulier, voy. Natalie Zemon Davis, *Publisher Guillaume Rouillé, Businessman and Humanist*, in R.J. Schoeck (éd.), *Editing Sixteenth-Century Texts*, Papers given at the Editorial Conference University of Toronto (October, 1965), N.Y./London, Garland, 1978, pp. 72-112.

²⁵⁵ “Resulta que Blas de Robles vendía más libros de Castilla que otros, por ser de origen complutense, y trabajaba poco con Italia, país de predilección de los libreros de Salamanca. De hecho, no parece existir indicio que haya jamás tratado con italianos. Sus libros venían por dos canales: Flandes y Francia. Los procedentes de Francia eran muy numerosos, mandados posiblemente en parte por Guillaume Rouillé, el mismo proveedor de Bartolomé”: Gérard Morisse, *Blas de Robles (1542-1592), primer editor de Cervantes*, in Pedro M. Cátedra/María-Luisa López-Vidriero (éds), *De libros, librerías, imprentas y lectores*, Ed. Universidad de Salamanca, 2002, pp. 285-320 [p. 302].

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 303-04.

Lyon jouait un rôle majeur dans l’approvisionnement du marché libraire espagnol, ce dont témoigne p. ex. l’inventaire rédigé en 1556 par Juan de Junta, Giovanni de son nom, troisième fils de Filippo Giunta, qui tenait pignon sur rue à Burgos.²⁵⁷ Juan arriva en Espagne vers 1520; à la même époque, son cousin Giacomo fut envoyé par son oncle Lucantonio à Lyon, où il passa le restant de sa vie.²⁵⁸ Juan tenait un autre magasin à Salamanca. En son absence, c’était son beau-fils Matias Gast, d’origine flamande, qui prenait soin de ses intérêts. Giovanni Giunta pouvait donc compter sur toute une filière de “family and business connections”, comprenant d’une part les entreprises familiales placées à Lyon et à Venise, et d’autre part, la dot de sa propre femme Ysabel, héritière de Fadrique de Bâle, proto-typographe à Burgos.²⁵⁹

Il vaut peut-être la peine de signaler que l’inventaire de Junta fait état d’un bon nombre d’ouvrages d’Érasme, qui était évidemment assez lu à Burgos avant la publication de l’Index,²⁶⁰ “in spite of the well-known hostility of the Church to him, especially by the 1550s”.²⁶¹

Juan Junta n’était évidemment pas le seul éditeur italien à commercialiser l’oeuvre d’Érasme. Parmi les nombreuses relations de Zoppino, il y avait

²⁵⁷ Pettas, op. cit., p. 1. “The inventory of the Junta bookstock in the Burgos store is perhaps the best example of the record of the holdings of a large Castilian bookstore in the turbulent period immediately prior to the publication of the Spanish *Index* by the Inquisitor-General Fernando de Valdés in 1559”. Cet inventaire recense 15.827 volumes, dont la plupart à caractère religieux, destinés à “an affluent market, the Church, backbone for many of the 16th-century publishers” (p. 12). L’entrée “1 Canzoni de Petrarcha in 8^o” fait peut-être allusion au *Canzoniere* publié chez Giunta en 1515 (*ibid.*, p. 6; p. 51, note 190).

²⁵⁸ Lucantonio Giunta “by 1520 had become one of the wealthiest publishers in the world, with agents and correspondents throughout Europe”. Voy. *ibid.*, pp. 3-4; Id., *The Giunti of Florence, merchant publishers of the sixteenth century*, San Francisco, Bernard M. Rosenthal, 1980.

²⁵⁹ “In the course of some 35 years in Spain and France, Juan maintained close business relations with Giunta family firms in Venice, Lyons and Florence, producing books in Salamanca and Burgos, exporting wool and hides to Italy, and importing and selling books from Italy, France and Germany” (Pettas, op. cit., p. 20).

²⁶⁰ “On the works of the inventory which had been identified, 82 titles, or 673 books (...), fall under the prohibition of 1559”. Par ailleurs, “Old Castile was one of the centers of Illuminist activity in Spain and in the 1520s and 1530s the adherents of this movement became increasingly sympathetic to Erasmian ideas” (Pettas, op. cit., p. 19).

²⁶¹ Pettas, op. cit., p. 10; “I hesitate to say that we find in the inventory evidence for Junta’s sympathies with the Illuminists or *alumbrados*, but the ready availability of works emphasizing internal piety and individual faith (...) does indicate that there was a strong market for these interests in Burgos” (*ibid.*, note 30).

Celio Calcagnini, ainsi qu'il ressort de la correspondance de ce dernier.²⁶² Professeur de grec à Ferrare et admirateur d'Érasme, Calcagnini fut parmi les premiers lecteurs du traité érasmien *De libero arbitrio*, paru en décembre 1524 à Venise chez Gregorio de Gregori. C'est probablement sur l'instigation de Calcagnini que Zoppino publia sous le nom d'Érasme (en 1526, 1532, 1540) trois pamphlets de Luthère. Par la suite, en 1526, il publia en traduction italienne la *Virginis matris apud Lauretum cultae liturgia adiecta concione*, un traité assez incommode aux yeux de l'Église officielle, dont la publication fut probablement étayée par des cercles réformistes.²⁶³

Parmi les autres inventaires de libraires espagnols qui nous sont parvenus, on trouve ceux de Juan Rix de Cura († 1490), à Valence; Jacob Cromberger, allemand († ca. 1529), à Seville; Juan de Ayale, dont l'inventaire date aussi de 1556, à Toledo; Domingo de Portonariis à Salamanca et à Medina del Campo. Tant Salamanca que Burgos étaient bien placés par rapport à la foire de Medina del Campo; s'y ajoute que ces deux villes pouvaient compter sur des marchés tout aussi importants que différenciés: à Salamanca les étudiants et les professeurs, à Burgos l'Église et ceux qui opéraient dans l'administration et le commerce.²⁶⁴

15. Le modèle inauguré par Zoppino présente certains traits communs à la traduction des *Rime*²⁶⁵ publiée en 1555 par Vasquin Philieul d'après une édition de Vellutello²⁶⁶ qui, en l'absence (répétons-le) de

²⁶² Silvana Seidel Menchi, *Erasmus als Ketzer: Reformation und Inquisition in Italien des 16. Jahrhunderts*, Leiden [etc.], Brill, 1993, p. 86, note 44.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 104-05; p. 163, note 81; p. 243. Telle était d'ailleurs la popularité d'Érasme à Venise, "dass ein Volksschriftsteller und sein Verleger die beste Werbung für ihr Buch darin sehen, ihm eine pseudoerasmischen Brief voranzustellen" (*ibid.*, p. 23, note 9: il s'agit toujours de Zoppino, éditeur en l'occurrence d'une *Operetta volgare* de Iacobo Philippo Pelle Negra Troiano).

²⁶⁴ Pettas, op. cit., pp. 12-14 et 20.

²⁶⁵ *Toutes les Euvres vulgaires de François Petrarque. Contenant quatre Livres de M.D. Laure d'Avignon, sa maistresse: Jadis par luy composez en langage Thuscan (...)*. En Avignon. De l'Imprimerie de Barthelemy Bonhomme. Cf. *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, n° 284, pp. 62-64.

²⁶⁶ Ce qui est aussi vrai pour sa première tentative, *Laure d'Avignon. Au nom et adveu de la Royne Catherine de Medicis Royne de France (...)*, Paris, J. Gazeau, 1548. Limitée aux poèmes *in vita*, cette traduction se place entre la publication de *Délie* (1544, suivie de la première édition lyonnaise de Pétrarque en 1545) et celles, en 1549, de *L'Olive* de Du Bellay et des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard. Voy. Yvonne Bellenger, *Note sur 'Laure d'Avignon' de Vasquin Philieul*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 60 (1998), 69-76 et 433.

toute numérotation, réorganise de manière originale le ‘canzoniere’ pétrarquien en le divisant en trois parties; à l’intérieur de chacune, il garde l’alternance entre sonnets²⁶⁷ et autres formes métriques. Ainsi les titres *Livre premier, deuxième, troisième*²⁶⁸ chez Philieul correspondent exactement à ce qui, chez Vellutello, est *Parte prima, seconda, terza*.

Par rapport à son modèle, l’innovation majeure de Philieul porte sur le péri-texte. À chaque pièce, souvent précédée d’un *Argument*,²⁶⁹ il attribue une numérotation séparée, en distinguant entre quatre types: Sonnet, Madrigal, Stance ou Pose, Chant.²⁷⁰ C’est la même terminologie employée par Vellutello, auquel remonte d’ailleurs la distinction entre les formes autres que le sonnet.²⁷¹ Qui plus importe, au début de chaque livre la numérotation recommence, de sorte que chez Philieul l’on trouve réunis les deux critères (numérotation séparée en même temps que divisée par blocs) caractérisant le modèle identifié tant chez Peletier que chez les commentateurs de Garcilaso.

Certes, la séquence des sonnets *Rvf* 2-3 est inversée chez Vellutello et Philieul, alors que la traduction du sonnet 2 par Peletier montre que celui-ci suit la séquence canonique;²⁷² ceci sans compter avec la distribution des pièces décidément particulière que Vellutello a introduite.

Un exemple précoce du même modèle d’organisation est le recueil publié par Giovanni Bruni en 1506, et dédié à Elisabetta Gonzaga

²⁶⁷ Philieul inclut la traduction de Marot pour cinq des six sonnets que celui-ci avait traduits (le chant 2 du deuxième livre [= *Rvf* 323] est également de Marot); en outre il propose, le premier, deux spécimens de sonnet en alexandrin (voy. les sonnets 71 et 100).

²⁶⁸ Le *Livre quatrième de Laure d’Avignon* est réservé aux *Triumphes*.

²⁶⁹ La fréquence et l’extension de ces *Arguments* est assez irrégulière: voy. Giovanna Bellati, *La traduction du ‘Canzoniere’ de Vasquin Philieul*, in *Les Poètes français* cit., pp. 203-28. Bellati avait déjà abordé le même sujet dans son article *Il primo traduttore del Canzoniere petrarchesco nel Rinascimento francese: Vasquin Philieul*, “Aevum”, 59 (1985), 371-98.

²⁷⁰ La terminologie est reprise, elle aussi, de Vellutello, qui emploie dans son commentaire les termes de *canzone* (en incluant les sextines), *madrigale* (pour les *ballate*), *stanza* (pour les *madrigali*): cf. Bellati, art. cit., p. 213, note 13 (mais on ne saurait souscrire à l’affirmation que “dans l’original [des *Rime*] aucune division n’était prévue, les poèmes étant tout simplement numérotés selon leur progression”).

²⁷¹ En fait, il a été précédé par Giunta qui, dans le *Petrarca* publié en 1522, introduisit la distinction entre *canzone*, *ballata* et *madriale*.

²⁷² Par contre, faute d’attestations, on ne peut à la rigueur rien affirmer au sujet de la même séquence chez les commentateurs de Garcilaso.

d'Urbino.²⁷³ Il est divisé en cinq parties: *Sonetti, Canzone, Capitoli, Bargelletta, Stantie*, dont chacune est à son tour divisée en deux sections, l'une *in vita* et l'autre *in morte* de sa bien-aimée. Ainsi, les deux blocs de sonnets sont intitulés respectivement AMORES AD DIVAM EURIDICEM PUELLARUM ARIMINEUM DECUS ET SPLENDOREM et SONETTI (...) IN MORTE DELLA SUA DIVA EURIDICE.²⁷⁴ Par la suite, chacun des quatre intertitres est accompagné de la spécification IN VITA ET MORTE DE LA SUA DIVA EURIDICE.²⁷⁵

Un autre modèle italien qu'on peut rapprocher de celui de Philieul, voire surtout de celui des commentateurs de Garcilaso, se trouve dans la quatrième réimpression (1581) des *Rime* de Giuliano Goselini,²⁷⁶ riche en innovations par rapport aux éditions précédentes. Deux d'entre elles sont clairement annoncées par le titre: *Con Argomenti brevissimi dichiarate, et divise in due parti*, dont la première est axée sur l'amour pour Chiara Albignana, épouse de l'auteur, alors que la deuxième contient des textes d'occasion.²⁷⁷ La troisième nouveauté de poids concerne l'introduction de la numérotation, qui est bipartite et séparée entre sonnets et 'canzoni', y compris les 'madrigali' ainsi que deux sextines. L'organisation est maintenue dans l'édition de 1588, où le nombre des pièces a été augmenté de 498 à 600.²⁷⁸

Mais il y a plus. Le ms. Patetta, soit la copie soumise en 1572 à l'approbation de la censure, ne correspond pas à la 'princeps' de la même année,²⁷⁹ dans la mesure où elle présente déjà une organisation bipartite;

²⁷³ *Le cose volgari* de Ioan Bruno Ariminense (...). Stampado in Venetia per Georgio de Rusconi Milanese (daté 18 octobre 1506).

²⁷⁴ À noter l'équivalence implicite entre *Amores* et *Sonetti*. On rappelle qu'en 1530, les recueils de Serafino et Tebaldeo furent rebaptisés *Opere d'amore*.

²⁷⁵ Voy. Cannata, *Il canzoniere* cit., pp. 273-74. "Questo ordinamento sembra un curioso compromesso fra un modello forte che non poteva essere ignorato ed una struttura che era diventata più forte del modello originale" (*ibid.*, p. 117).

²⁷⁶ Les données relatives à ce recueil se trouvent dans Albonico, *Descrizione delle "Rime" di Giuliano Goselini*, in Id., *Ordine e numero* cit., pp. 135-81. Voy. aussi *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, pp. 405-07.

²⁷⁷ Il s'agit de sonnets encomiastiques et funèbres, parmi lesquels on trouve une séquence de 33 sonnets *Nella morte d'un suo figliuolo unico*, qui précède la séquence finale formée de quatre sonnets d'inspiration religieuse.

²⁷⁸ Les textes de correspondance et ceux qui forment l'appendice final ne sont pas numérotés.

²⁷⁹ Voy. la description de Balsamo, *De Dante à Chiabrera* cit., t. II, pp. 405-06: "Recueil dédié au duc de Sessa, Gonzalo Fernández de Córdoba, gouverneur de Milan, comprenant 236 pièces, dont 226 sonnets, neuf 'canzoni' et une ode. En dépit de l'absence apparente d'un classement, un certain ordre est lisible dans le

la numérotation des sonnets recommence au début de la seconde partie, alors que celle des huit ‘canzoni’ est suivie à longueur de recueil. Une numérotation particulière est attribuée à la séquence finale des *XXV Sonetti di Morte*. Bien que provisoire, ce texte présente donc des solutions qui allaient être reprises par l’auteur dix ans après.²⁸⁰

Le passage en l’espace d’une décennie d’une structure indivise à une bipartition plutôt rigoureuse a certes été favorisé par l’augmentation progressive des matériaux. Quoi qu’il en soit, ce système est tout à fait comparable à l’organisation qui caractérise l’un des deux modèles utilisés par Brocense et par Herrera. À ce propos, il est intéressant de remarquer que le projet de Goselini²⁸¹ remonte à 1572, soit deux ans avant la publication du commentaire de Brocense.

16. Avec pas moins de 25 éditions différentes de 1525 à 1584, la version de Vellutello était de loin la plus répandue en France.²⁸² Deux ans après la traduction de Philieul, le modèle de Vellutello fait une autre percée en France grâce au *Petrarca* publié par Jean de Tournes à Lyon en 1550: par rapport aux deux éditions précédentes (1545 et 1547),²⁸³ qui respectent la bipartition du recueil,²⁸⁴ celle-ci présente la même tripartition qu’on a vue chez Philieul.²⁸⁵

recueil articulé autour des sonnets 164 et 204. Une première section de pièces amoureuses est suivie de vers encomiastiques et funèbres”.

²⁸⁰ “La divisione di Pat rinvia a un modello di canzoniere d’amore bipartito e, insieme, a quello bembesco, che prevede la collocazione in fine delle rime funebri” (Albonico, op. cit., p. 140).

²⁸¹ “Una vita spesa al servizio dell’amministrazione imperiale e spagnola a Milano” (Albonico, op. cit., p. 135): employé, depuis mai 1542, comme secrétaire, et ensuite premier secrétaire de Ferrante Gonzaga, d’abord vice-roi de Sicile, puis gouverneur de Milan, il fut chargé de missions auprès de la cour d’Espagne et du Pape.

²⁸² Voy. Jean Balsamo, *Quelques remarques sur les collections d’éditions anciennes de Pétrarque conservées en France et les conditions éditoriales du pétrarquisme*, in *Pétrarque en Europe* cit., pp. 87-97.

²⁸³ Chaque édition de Jean de Tournes débute par une épître dédicatoire à Maurice Scève: on y évoque la découverte du tombeau de Laure, “un épisode vieux de douze ans mais qui acquiert une nouvelle signification à la suite de la publication de la *Délie* l’année précédente” (Maira, op. cit., p. 101). C’est à Scève en sa qualité d’avant-coureur que les premiers pétrarquistes se réfèrent par la suite, et ceci jusqu’à la parution des *Amours* de Ronsard (1552).

²⁸⁴ Comme par ailleurs toutes les huit éditions de Rouillé parues entre 1550 et 1574.

²⁸⁵ “L’édition lyonnaise présente toutefois des différences par rapport à la vénitienne”, dont parfois une “autre dénomination des poèmes (des *madrigali* sont appelés *ballate*, des *stanze* deviennent des *madrigali*)”, ainsi que l’observe Nicole

Et pourtant les conclusions de notre étude révèlent des aspects quelque peu inattendus, car si la diffusion de Vellutello en Europe en ressort confirmée, il faudra dorénavant compter, surtout dans la péninsule ibérique, avec deux facteurs qu'on a plutôt négligés jusqu'à présent. C'est d'abord la diffusion considérable dont paraissent avoir joui, tant au XVI^e qu'au XVII^e siècle, les éditions de Rouillé dans la péninsule ibérique. C'est ensuite la percée en Espagne dès les années 1570 d'un système biparti, voire plutôt quadriparti, dont le modèle n'est pour l'instant représenté que par l'édition vénitienne parue en 1536 chez Zoppino. À côté des éditions de Vellutello (1525) et de Fausto (1532), celle de Nicolò d'Aristotile dit Zoppino (1536) doit donc être considérée comme la troisième option principale dans l'histoire des éditions du *Canzoniere*.

D'un point de vue moins commercial et plus idéologique, Franco Merregalli a jadis fait allusion²⁸⁶ à des liens "curieux" qui existent entre les toutes premières traductions du *Canzoniere* de Pétrarque en Europe.²⁸⁷ Protestant et traducteur de psaumes, Clément Marot résida un certain temps à Ferrare, où il jouissait de la protection de Renée de France.²⁸⁸ La famille de Salomón Usque²⁸⁹ s'était aussi réfugiée à Ferrare en 1547,²⁹⁰

Bingen, *Les éditions lyonnaises* cit., p. 141, note 12 (mais pour l'explication de ces "différences" voy. *supra*, note 270).

²⁸⁶ *Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca*, in *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, "Atti" del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 9 giugno 1974), Padova, Antenore, 1975, pp. 55-63.

²⁸⁷ "Se guardiamo più da vicino le circostanze di queste prime traduzioni scopriamo aspetti singolarissimi" (art. cit., p. 56).

²⁸⁸ Son règne dura de 1528 à 1559, date de la mort d'Hercule II, son mari. Voy. Balmas, art. cit., pp. 45-46; Aron di Leone Leoni, *La diplomazia estense e l'immigrazione dei cristiani nuovi a Ferrara el tempo di Ercole II*, "Nuova Rivista Storica", 78 (1994), 293-326.

²⁸⁹ Voy. António Andrade, *A figura de Salomão Usque: a face oculta do humanismo judaico-português*, in *Gramática e Humanismo*, "Actas" do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 2005, t. II, pp. 15-25; Id., *Os Senhores do Desterro de Portugal: Judeus portugueses em Veneza e Ferrara, em meados do século XVI*, "Veredas", 6 (2000), 65-108.

²⁹⁰ "Se ha postulado que era hijo de Abraham Usque alias Duarte (Odoardo) Pinel, que estuvo al frente de una imprenta en el barrio ferrarés de San Romano de la que salieron numerosas obras destinadas al adoctrinamiento de los marranos peninsulares (...). El nombre del tipógrafo, junto con el de Yom Tob Atias alias Jerónimo Vargas, ha quedado vinculado a la publicación de la Biblia en ladino conocida habitualmente con el nombre de *Biblia de Ferrara*, empresa editorial rica en vicisitudes novelescas y cuyo colofón se imprimió el 1 de marzo de 1553": Jordi Canals, *Salomón Usque, traductor de Petrarca*, in Paloma Díaz-Mas/Harm

lorsque l'institution de l'inquisition portugaise avait amené les *marranos* à quitter le Portugal pour bénéficier de la protection des ducs d'Este, qui dès 1538 les avaient autorisés à réintégrer leur état de juifs. “Appare dunque chiaro che la traduzione dei sonetti del Petrarca (...) ha qualche relazione con l'idea dell'accesso diretto ai testi biblici, attraverso traduzioni dall'ebraico, idea sostenuta dai protestanti, ma anche dai cattolici che ora chiameremmo liberali” (p. 31).²⁹¹

Dans une lettre adressée à Pietro Aretino le 25 avril 1533, Sebastiano Fausto fait savoir que des jeunes seigneurs de Ferrare venaient de lui offrir la régence d'une académie. On a proposé de faire remonter cette offre au cercle d'Hercule II d'Este et de Renée de France.²⁹² Antonio Brucioli, qui en 1548 se réfugia lui aussi à Ferrare chez Renée de France,²⁹³ avait dédicacé à la fille de celle-ci, Anna d'Este, l'une des nombreuses éditions de son *Nuovo Testamento*,²⁹⁴ parue en 1540 chez Zanetti, et prudemment mise sous la protection d'Hippolyte d'Este,²⁹⁵ archevêque de Lyon, de la duchesse Renée, et de D. Diego Hurtado de Mendoza. D'ailleurs son *Petrarca* débute par une dédicace à Lucrèce d'Este, l'autre fille d'Hercule II et de Renée.²⁹⁶ Quant à Guillaume Rouillé, il commença son activité éditoriale par la publication en italien, en 1547, du *Nuovo Testamento* dans la version “peu orthodoxe” de Brucioli.²⁹⁷

den Boer (éds), *Fronteras e interculturalidad entre los sefardíes occidentales*, Amsterdam/N.Y., Rodopi, 2006, pp. 35-44 [p. 36].

²⁹¹ “De hecho al recorrer las páginas del volumen veneciano es inevitable dejarse llevar por la convicción creciente de que Usque debió de estimar su proyecto como una tarea primordial: no sólo equivalía a contribuir a la divulgación fiel y respetuosa del sumo modelo de las letras de Italia, sino que era trabajo que lo iba a vincular con la *Sefarad* que tal vez no conocía más que por las evocaciones de sus mayores” (Canals, art. cit., p. 11).

²⁹² Belloni, op. cit., p. 125.

²⁹³ À laquelle il avait dédié, l'année précédente, son *Epistola su Cristo messia*.

²⁹⁴ C'était l'occasion pour polémiquer “contro chi denunciava la traduzione in volgare dei testi sacri, contendendo così, agli occhi di Brucioli, con lo Spirito Santo” (Davide Dalmas, *Antonio Brucioli editore e commentatore di Petrarca*, in *Antonio Brucioli* cit., pp. 131-45 [pp. 132-33]).

²⁹⁵ J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française*, in Gérard Defaux (éd.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, pp. 211-26 [p. 216].

²⁹⁶ Reproduite par Dalmas, art. cit., pp. 133-34.

²⁹⁷ Pour les liens entre Brucioli, Giolito, et Rouillé, voy. Chr. Coppens/A. Nuovo, *The illustrations of the unpublished Giolito Bible*, in M. Lamberigts/A.A. den Hollander (éds.), *Lay Bibles in Europe, 1450-1800*, Leuven University Press, 2006, pp. 119-42, à la p. 138, note 47; *ibid.*, pp. 140-41: “Beginning in 1544,

Brocense eut aussi quelques problèmes avec l'Inquisition; d'ailleurs il était ami de Luis de León, juif converti qui fut condamné à la prison pour avoir traduit certaines parties de la Bible directement du texte hébreu. Plus ou moins à l'époque où Brocense a dû traduire son choix de sonnets pétrarquiens, Enrique Garcés préparait sa traduction du *Canzoniere*, parue en 1591²⁹⁸ mais déjà annoncée par Cervantes dans *La Galatea*, publiée en 1585. Meregalli a signalé parmi les premiers "la straordinaria circostanza"²⁹⁹ que les deux auteurs d'une traduction systématique du 'canzoniere' sont, l'un et l'autre, d'origine portugaise; que l'un des deux était assurément juif; que Brocense aussi entretenait de rapports assez étroits avec le Portugal.³⁰⁰

17. On rappelle, en guise de conclusion, que le succès de Vellutello connaît un renouveau au XIX^e siècle en Italie, grâce surtout à l'abbé Antoine Marsand³⁰¹ dans son édition imprimée à Padoue,³⁰² pour laquelle il

Ambrogio Catarino Politi, a Dominican from Siena, denounced the heterodox content of Brucioli's biblical writings in his work *Compendio d'errori e inganni luterani* (...). He was the first to clearly denounce Brucioli's sympathies for Luther. Catarino subsequently became a regular author for Gabriele Giolito". Voy. aussi Edoardo Barbieri, *La tipografia dei fratelli Brucioli, l'attività editoriale di Antonio e il Cabasilas di Gentien Hervet*, in Élise Boillet (éd.), *Antonio Brucioli: Humanisme et évangélisme entre réforme et contre-réforme*, "Actes" du Colloque de Tours (20-21 mai 2005), Paris, Champion, 2008, pp. 53-76.

²⁹⁸ À Madrid, chez Guillermo Droy.

²⁹⁹ Art. cit., p. 58.

³⁰⁰ Pendant sa jeunesse, il séjourna à la cour de Lisbonne de 1534 à 1543 auprès de son oncle maternel Pedro Sanches, auteur de poèmes en latin.

³⁰¹ "Questa innovazione [del Vellutello], che trovò pochi seguaci per il corso di tre secoli, fu rimessa in campo nel nostro, prima dal prof. Meneghelli, e poi dall'Ab. Marsand, colla sola differenza, che questi intitolò di *Terza parte* i Trionfi, e li pose innanzi alle *Rime sopra vari argomenti*, che formano la *Parte quarta* nel Marsand, e la terza nel Vellutello (...); e con qualche variazione inoltre nell'assegnare il proprio lor luogo ad alcuni sonetti e canzoni, parecchi de' quali, posti nella Parte terza dal Vellutello, sono stati dal Marsand aggiudicati alla seconda": voy. *Le rime del Petrarca scelte*, compile, ed accresciute da Carlo Albertini, Firenze, L. Ciardetti, 1832, p. cxiv (dans cette édition, le *Canzoniere* est divisé en deux parties, dont chacune présente une numérotation séparée, ce qui est aussi vrai pour les différentes formes métriques).

³⁰² *Le rime del Petrarca* curate da Antonio Marsand, Padova, nella Tipografia del Seminario, 2 vols., 1819-1820, vol. II, p. 532: "È tanto ragionevole quest'ordine ch'io mi meraviglio non sia stato adottato molto prima, e che adesso non lo sia più". Sur Marsand voy. Gino Belloni, *Sul testo del 'Canzoniere' nell'Ottocento*, in *La filologia petrarchesca* cit., pp. 133-73 [pp. 141-46].

avait bénéficié des suggestions de Vincenzo Monti.³⁰³ Marsand, sans prendre en compte aucun manuscrit, établit son texte sur les trois éditions qu’il considère comme les plus autorisées,³⁰⁴ à savoir, celles de 1472, 1501 et 1513.³⁰⁵ C’est au texte de Marsand que Giacomo Leopardi – ce grand pollueur du *Canzoniere* pour ce qui est du système de ponctuation – a eu recours pour son commentaire,³⁰⁶ ainsi qu’il le déclare lui-même:³⁰⁷

Quanto al testo, ho seguitato alla cieca quello del professore Marsand, oggi usato universalmente; non che esso sia o che io lo creda netto di lezioni false. Ma l’assunto del Marsand, come mi diceva egli stesso in Milano, non fu altro che di rappresentare fedelmente le tre edizioni antiche da lui citate nel suo proemio e giudicate ottime, lasciando altrui la critica di sì fatto testo (...). Ma non era della natura della mia interpretazioncella l’entrare in questo campo. Forse lo tenterò alcun giorno in un *Saggio di emendazioni critiche delle Rime del Petrarca*, la materia del quale ho da più anni in serbo; e forse, in compagnia di molti altri disegni, anche questo se ne andrà col vento.³⁰⁸

³⁰³ D’après Giovanni Antonio Maggi, élève lui aussi de Monti, grâce à cette édition le texte de Pétrarque résultait enfin “sanato di tutte le sue piaghe” (William Spaggiari, *Petrarca nel canone dei critici romantici*, in Sandro Gentili/Luigi Trenti (éds.), *Il Petrarchismo nel Settecento e nell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 169-84 [p. 183]). Carducci comptait aussi parmi les estimateurs de cette édition: voy. Fabio Finotti, *La rivincita della letteratura*, ibid., pp. 251-71.

³⁰⁴ “Tre solamente son quelle, che da autografo del poeta, o da scritti dal Poeta stesso riveduti, il che torna nel medesimo, furono tratte e pubblicate”.

³⁰⁵ Cette dernière, procurée par Marsilio Umbro Forsempronese, et dédiée à Lodovico Barbarigo patrice vénitien, parut à Venise chez Stagnino; elle est la deuxième parmi les cinq éditions de Pétrarque éditées chez cet imprimeur (1508, 1513, 1519, 1522, 1531).

³⁰⁶ Voyez Belloni, art. cit., pp. 149-54.

³⁰⁷ *Prefazione dell’Interprete*, pp. 2-3. Dans cette préface, datée “Napoli, 1836”, Leopardi évoque la première édition de son commentaire (*Rime*, colla interpretazione del conte Giacomo Leopardi, Milano, Stella e figli, 1826) ainsi que la deuxième, publiée deux ans après à Naples sous une forme écourtée. Voy. encore l’édition autorisée par l’auteur qui parut en 1839 à Florence, chez Passigli, comme 2^{ème} partie du volume *I quattro poeti italiani: c’est Passigli la base des rééditions procurées par Le Monnier*.

³⁰⁸ Voy. aussi F. Le Monnier *Ai lettori*, dans *Rime* di Francesco Petrarca con l’interpretazione di Giacomo Leopardi, Firenze, Le Monnier, 1854⁴ (avant-propos ajouté aux éditions de 1845, 1847, 1851, 1854): “Il Marsand e il Leopardi, il primo ordinando il Canzoniere e rendendolo quanto per lui far si potea alla originale lezione, l’altro interpretandolo con quella intelligenza e dottrina che possedea grandissime, fecero opera egregia e universalmente lodata”.

Ce texte, rappelons-le, est réparti comme suit:

PARTE PRIMA | SONETTI E CANZONI IN VITA DI MADONNA LAURA.

PARTE SECONDA | SONETTI E CANZONI IN MORTE DI MADONNA LAURA.

PARTE TERZA | TRIONFI IN VITA E IN MORTE DI MADONNA LAURA.

PARTE QUARTA | SONETTI E CANZONI SOPRA VARJ ARGOMENTI.

Chacune des formes métriques attestées ('sonetti', 'ballate', 'sistine', 'canzoni') y dispose d'une numérotation particulière, qui recommence tant au début de la deuxième partie que de la quatrième.

Appendice I

Liste des sonnets des *Rerum vulgarium fragmenta* cités par Faria e Sousa (la portion de la pièce à chaque fois reproduite par le commentateur n'est pas spécifiée):³⁰⁹

<i>Rvf</i>	Faria e Sousa	
1	1	1,1 (passim); 1,97; 1,43 (bis); 2,1; 2,79; 3,1; 3,36
2	2	1,30; O 4,1
3	3	1,30; 1,36; 1,77
5	18	3,12
8	8	1,5
12	11	1,58
13	12	1,51
15	13	1,29
16	14	C 1,1
17	15	1,17; C 10,12
18	16	C 14,3
21	19	C 2,3 (bis)
26	22	O 5,1
31	24	1,19; C 11,2
33	26	Egl. 7,9
40	32	Egl. 6,6
41	33	Oct. 1,25
47	39	Egl. 6,24
58	45	C 10,6
60	46	Oct. 1,25
61	47	1,51
62	48	1,55
64	49	1,45; Oct. 1,25
74	55	3,12
75	56	1,35
76	57	1,23
82	62	Egl. 3,23
88	68	1,23; 1,29
93	73	2,75
95	75	1,60; C 1,3; Egl. 7,24
97	77	3,12
99	79	Egl. 1,6

³⁰⁹ On va de la citation d'un ou plusieurs vers, jusqu'à la reproduction de l'intégralité de la pièce. Des fois, Faria se contente d'un simple renvoi numérique. Sigles employés: C = *Canción*; O = *Oda*; S = *Sextina*; El. = *Elegía*; Oct. = *Octava*; Egl. = *Égloga*. Aucun sigle pour les sonnets, dont les chiffres sont précédés de l'indication de la *Centuria* (de 1 à 3). Quant au texte de Faria e Sousa, les sonnets sont indiqués par leur numéro, alors que pour les autres formes métriques on ajoute la strophe concernée.

101	81	1,48
102	82	1,17
104	84	1,3; C 7,1
108	86	C 7,2
109	87	1,78
110	88	Egl. 3,2
111	89	C 11,2
112	90	1,34
116	94	1,29
118	96	1,3; Egl. 3,1
122	98	1,29
123	99	1,78
124	100	1,46; C 10,9
130	101	1,92; 2,75; El. 3,2
131	102	1,2; 1,8; C 7,2
132	103	C 7,3
133	104	1,11
134	105	1,9; 2,75
140	110	2,48; 3,24
141	111	O 5,3
143	112	C 10,12
145	114	3,12; Egl. 2,43
147	116	1,60
148	117	Oct. 1,25
152	120	C 10,4; O 4,1
153	121	1,8; C 5,1
154	122	2,53
155	123	C 10,12
156	124	1,24; O 6,8
157	125	1,29; 1,78; C 1,1
165	133	O 6,9
166	134	2,26
167	135	C 3,2
168	136	C 10,1
169	137	1,23; C 10,12
172	140	2,57
174	142	1,7; 1,80
177	145	1,15
181	149	Oct. 1,25
183	151	1,14
187	155	1,10
188	156	Oct. 1,25
191	159	C 10,12
192	160	1,78; 2,34
194	162	2,2
197	165	Oct. 1,25
208	174	3,21
209	175	1,24; Egl. 2,38
210	176	Egl. 1,19

212	188 [corr. 178] ³¹⁰	2,15
213	179	1,21; 1,36
215	180	1,15
224	189	Egl. 1,22
228	193	Oct. 1,25
229	194	2,67
230	195	2,67
231	196	1,68
236	201	2,14
242	205	1,30
244	207	1,29
245	208	1,78
246	209	Oct. 1,25
248	211	1,1; 3,12
250	213	1,72
252	215	C 10,1
255	218	O 9,2
258	221	1,8
261	224	1,23; 3,12; C 1,1; O 6,9
262	225	C 4,5
263	226	Oct. 1,25
265	227	1,36; 1,77; O 9,8; Egl. 5,10
267	229	1,45; 2,73
269	230	Egl. 3,21
271	231	1,36
273	233	3,20
283	243	Egl. 5,8
285	245	Egl. 2,45
286	246	Egl. 5,32
291	251	3,12
292	252	1,17 (bis); Egl. 1,21
295	255	1,43
263	[s. n.]	Egl. 4,26
305	265	Egl. 1,43; Egl. 1,47 (bis)
308	258 [corr. 268]	1,2
309	269	Egl. 1,44
310	270	C 7,2; C 10,12
319	279	1,100
327	284	1,12
329	286	C 10,6
336	291	336 El. 3,5
350	292	Egl. 6,30
337	294	3,12; Egl. 1,44
342	299	2,75
343	300	1,67
344	301	1,85
346	303	Oct. 2,6
347	304	C 1,1
348	305	1,19; 1,78348

³¹⁰ La même pièce est mentionnée par Faria dans deux gloses aux *Lus.*, à savoir V,63 où l'on retrouve la même faute de numérotation, et V,2 où le chiffre est correct.

	30[5]	C 5,2
349	306	Ecl. 2,9
356	307	1,8; 1,72
357	308	1,9
358	309	El. 3,5
363	312	2,55
351	315	C 10,12
354	317	Oct. 2,6
353	318	1,76

Appendice II

Liste des ‘canzoni’ des *Rerum vulgarium fragmenta* citées par Faria e Sousa: chaque renvoi, fait moyennant les sigles énumérées ci-dessus, est précédé de l’indication des vers à chaque foi indiqués ou reproduits par Faria e Sousa dans son commentaire.

<i>Rvf</i>	Faria e Sousa	
14	Canc. 2	v.14:1,29
22	Canc. 3	v. 28-29:1,29
23	Canc. 4	v. 115-16:1,11 v.72:1,18 v. 69:1,23 v. 34:1,43 v. 100:C 3,5 v. 1:C 10,1 v. 141-43:C 10,9 v. 161-69: O 2,1 v. 149:O 4,1 v. 113:El. 3,3 v. 39:Oct. 1,25 v. 21-22, 27-29:Egl. 2,35 v. 39, 41-44
28	Canc. 5	v. 106-14:C 4,5
29	Canc. 6	v. 56:C 10,12 v. 1-7:O 2,1
30	Canc. 7	v. 10:1,9; 1,24 v.21:1,11 v. 16 + 18:C 5,3 v. 16:Oct. 1,25
37	Canc. 8	v. 34-36:C 1,1; C 10,12 v. 120:C 3,5 v. 100-01:O 6,7 v. 86-87:O 6,8
52	Canc. 10	v. 5:Egl. 3,12
53	Canc. 11	v. 44:Oct. 2,6
81	Canc. 14	v. 13:El. 5,1
63	Canc. 15	v. 11:C 10,12
	Canc. 25 [corr. 15]	v. 1-2:1,94
70	Canc. 17	v. 10:1,43 v. 31:Egl. 7,56
71	Canc. 18	v. 24:1,11 v. 7-8:1,23 v.1 + 67:2,48 v. 97:C 10,7 v. 67:Egl. 7,9
72	Canc. 19	v. 30:C 10,12 v. 34-36:Egl. 6,23
73	Canc. 20	v. 29:1,23 v. 29-30:O 4,3
105	Canc. 22	v. 20:1,17
119	Canc. 24	v. 6:1,62 v.45:2,1 v. 107:C 7,7 v. 11-12: Egl. 1,27
125	Canc. 26	v. 79:1,23 v. 1-3:C 5,1
126	Canc. 27	v. 58:1,17 v. 55, 57-59:1,17 v.1:1,40 v. 26: C 3,5 v. 1, 4, 7, 10, 12-13:C 6,8 v. 29:O 4,1 v. 57-58:O 6,8 v. 40, 42, 46-47, 50-52:O 12,3 v. 14:Egl. 3,22
127	Canc. 28	v. 71:1,8 v. 45:1,11 v. 7-8:1,18 v. 42:2,33 v. 53:2,57 v. 17:C 9,4

128	Canc. 29	v. 76:3,12 v. 43:Oct. 3,3
129	Canc. 30	v. 13:1,9 v. 71:1,18 v. 1-8:El. 2,3 v. 69-70: Oct. 1,25 v. 1-2, 4:Egl. 1,23
135	[s.n.]	v. 45:II, p. 139
149	[s.n.]	v. 16:p. 27
206	Canc. 34	v. 8:1,23 v. 55:1,29
207	Canc. 35	v. 6, 8-9:1,18 v. 54-56:C 10,9 v. 55 (bis):C 10,9
237	Canc. 37	v. 36-39:S 1,7
239	Canc. 37	v. 3:1,30
	Canc. 38	v. 28:Egl. 6,12
264	Canc. 39	v. 110-12:C 10,3 v. 136:C 10,3 v. 63-64:C 10,3
268	Canc. 40	v. 34-36:1,38 v. 34:1,63 v. 67:Egl. 2,42
	Canc. 11 [corr. 40]	v. 37:1,78
270	Canc. 41	v. 79:1,36
323	Canc. 42	v. 30:1,17 v. 27:1,78 v. 4-5:C 10,4 v. 5:C 11,2 v. 37-42:Egl. 7,6
325	Canc. 44	v. 46-47 (bis):1,9 v. 50, 52-55:El. 4,3
331	Canc. 45	v. 1-6:C 10,9 v. 24:Egl. 3,21
332	Canc. 46	v. 48:1,23 v. 44:C 10,8
359	Canc. 47	1,144 (“escrita al haber soñado”) v. 1-4, 67, 70-71:1,72 v. 15:2,55 v. 71:El. 4,7 v. 56-58:Egl. 2,22
360		Canc. 48 v. 54:1,23 v. 1:3,24 v. 46-53:C 10,9 v. 49:C 10,9 v. 46-48:C 10,9 v. 56-59:C 10,11 v. 24-27:El. 10,4 v. 60:Egl. 2,45

Appendice III

La plupart des passages des *Triumphs* cités par Faria e Sousa³¹¹ proviennent du *Triunfo de Amor*, dont la diffusion en Espagne est bien connue.³¹² À chaque fois qu'on a affaire à des variantes de fond par rapport aux éditions modernes, qui se basent sur le texte établi par Carl Appel (1901), l'accord se fait régulièrement avec les leçons présentes, entre autres, dans les éditions de Fausto et de Rouillé.

³¹¹ Les variantes les plus notables par rapport au texte aujourd'hui courant sont mentionnées dans les notes, où FS = texte de Faria e Sousa; F = texte de Sebastiano Fausto (qui s'accorde toujours avec celui de Rouillé); T = texte conforme à Francesco Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, ed. Vinicio Pacca/Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

³¹² Ainsi que le démontre, entre autres, la traduction d'Álvar Gómez de Guadalajara ou de Ciudad Real, “que tuvo cierta difusión como obra manuscrita y que llegaría a la imprenta entre las páginas de la *Diana* de Montemayor, y en pliegos de cordel”. Voy. Carlos Alvar, *Una veintena de traductores del siglo XV: prolegómenos a un repertorio*, in Tomás Martínez y Romero/Roxana Recio (éds), *Essays on medieval translation in the Iberian Peninsula*, Castelló, Publ. de la Universitat Jaume I/Omaha, Creighton University, D.L., 2001, pp. 13-44 [pp. 41-42, avec bibliographie].

Triunfo del Amor

I,5	O 1,15
I,25	1,36 ³¹³
I,23-25	Egl. 7,24
I,36	Egl. 2,39 ³¹⁴
I,40-42	El. 4,3 ³¹⁵
I,54	Egl. 1,22
I,70-72	1,5
I,93	Oct. 2,17
II,6	Egl. 4,1 ³¹⁶
II,75	1,11 ³¹⁷
II,79-84	1,63
II,123	1,12 ³¹⁸
II,139	C 10,9 ³¹⁹
II,175	Egl. 7,46 ³²⁰
II,178	Egl. 7,29
II,180	O 4,8
II,181-83 2,91	
III,79	C 10,13
III,121-23	Egl. 2,45 ³²¹
III,157	Egl. 1,6
III,162	1,10
III,187	1,29 ³²²
IV,130-32	C 7,2
IV,163	1,11

³¹³ *Contra le qua' non val elmo, né scudo FS] qual F: Nulla temea, però non maglia o scudo T.*

³¹⁴ *sempre FS, F: non mai T.*

³¹⁵ *Mi si fe incontro FS, F: Mi venne incontra T | Dicendo: questo FS, F: Dicendo: Or questo T.*

³¹⁶ *ragionando FS, F: lacrimando T.*

³¹⁷ *il cor di neve FS, F] un cor T.*

³¹⁸ *fornita FS, F: finita T.*

³¹⁹ *lingue FS: lingue, e F,T.*

³²⁰ *Carmente FS: Canente F, T.*

³²¹ *leggiadra e fera FS, F] e om. T | Di sua virtute FS, F: Di sue vertuti T.*

³²² *Ajouté depuis le vers final (v.184): E so i costumi, e i lor sospiri, e i canti/E'l parlar rotto, e'l subito silentio./E'l brevissimo riso, e i lunghi pianti:/e qual'è'l mel temprato con l'assentio (= F).*

Triunfo de la Castidad

1-3, 7-10, 13-15 2,37

88 1,21

129 Egl. 4,2

133-35 O 4,2³²³*Triunfo de la Muerte*

I,19-20 1,70

I,70-71 Egl. 1,45

II,25 1,29

II,61-62 1,72

II,88-90;³²⁴ 100-05; 115; 127-29; 132-35; 139-41; 151-53; 157-62; 190

Egl. 3,20

89

Triunfo del Tiempo

129 1,11

Triunfo de la Eternidad

46-47 El. 2,15

94-96 1,73

Triunfo de la Fama

II,48 1,36

II,76-77 El. 3,3³²⁵

II,141 1,68

III,15 O 6,4

III,46-49 C 10,3 pervento FS: prev- F,T

*Tr. Famae Ia*³²⁶133-38 1,3³²⁷

³²³ *E la faretra, e l'arco havean spezzato* FS, F: *Avean spezzato, e la pharetra a lato* T.

³²⁴ *Da te fu* FS: *Da te non fu* T.

³²⁵ *Rimirando ove l'occhi oltra non varca* FS] *l'occhio* F: *Colui vidi, oltra il qual occhio non varca* T.

³²⁶ Faria e Sousa: "en el Capitulo que se vé después de sus Triunfos, y que siendo parte dellos quedó separada".

³²⁷ *Per lassar* FS: *Per lasciar* F: *E lasciâr* T.

O FUTURISMO EM COIMBRA

Rita Marnoto
(Universidade de Coimbra)

A dimensão internacional do movimento futurista é simbolizada, de forma palmar, pelas circunstâncias que envolveram a publicação do manifesto programático, cujo centenário se celebrou em 2009, na primeira página de *Le Figaro*, a 20 de Fevereiro de 1909, numa rubrica intitulada “Le Futurisme”. A questão é tanto mais sintomática, sabendo-se hoje, em função de pesquisas recentemente realizadas¹, que já em 1908 fora impresso em Itália, como prefácio a dois livros, *Le ranocchie turchine* de Enrico Cavacchioli e *Enquête sur le vers libre*. Além disso, em Dezembro deste mesmo ano, foram batidos, a tinta azul, milhares de panfletos, parte deles em francês, outra parte em italiano, com os seus pontos programáticos, os quais começaram a ser distribuídos em Janeiro de 1909. A partir desse momento, o manifesto foi editado, total ou parcialmente, por vários periódicos italianos, com relevo para *La Gazzetta dell’Emilia*, de Bolonha, que a 5 de Fevereiro de 1909 o transcreve na íntegra, sendo também objecto de notícias e recensões.

A publicação em *Le Figaro* inseria-se, pois, num plano publicitário, ideado por Filippo Tommaso Marinetti, que visava conferir ao movimento a mais ampla ressonância. Tais objectivos foram plenamente alcançados. O líder do Futurismo sabia bem que Paris era, na Europa Ocidental, o grande foco de divulgação das novidades artísticas, e tirou o melhor partido das suas estreitas ligações à capital francesa. Recorde-se que, antes de frequentar as Universidades de Pavia e de Génova, estudara na Sorbonne. Aliás, a sua rede de relacionamentos é bem ilustrada pelo

¹ Vd. Giovanni Lista, “Genesi e analisi del *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti, 1908-1909”, in *Futurismo Avanguardie*, a cura di Didier Ottinger, Parigi, Centre Georges Pompidou, Milano, 5 Continents Éditions, 2009, pp. 78-83.

prémio que ganhou em 1898, nos *Samedis populaires* de Catulle Mendès e Gustave Kahn, com o poema em verso livre *Les vieux marins*, que foi recitado por Sarah Bernardt.

A energia e a intuição de Marinetti, como comunicador, foram trunfos fundamentais para a rapidez com que o Futurismo se difundiu não só por toda a Europa, como para além dela, numa escala quase planetária. A sua vida foi um rodopio constante entre cartas, telegramas, entrevistas, intervenções públicas, comboios e transatlânticos. É certo que as *serate futuriste*, pelo espanto e pelo entusiasmo que suscitaram nas grandes plateias, galvanizadas por surpreendentes efeitos cénicos, são o aspecto mais conhecido dessa actividade frenética. Contudo, o dinamismo do espectáculo percorre o movimento transversalmente, nas suas diversas facetas, enquanto motivo estruturante que faz do perfeito futurista um actor que pisa o palco do mundo². Por conseguinte, o carácter efémero dessas aparições anda associado a uma contínua itinerância, propulsionada pelas formas de comunicação da vida moderna que a vanguarda tanto exalta, no constante vai-vém que levou aquele a quem chamaram *a caféina da Europa* por rotas cada vez mais longínquas.

A viagem à Rússia, que empreendeu em 1914, assinala um ponto fulcral na expansão do Futurismo, quando, depois de um périplo pela Europa Ocidental, viajou pelo Leste europeu, proferindo conferências em Moscovo e S. Petersburgo³. O manifesto *Al di là del comunismo*, de 1920, consagra uma dimensão internacional de facto adquirida, logo a partir da sua dedicatória, “Ai futuristi francesi, spagnoli, russi, ungheresi, rumeni, giapponesi”⁴:

² O lastro e os efeitos da teatralidade futurista foram recentemente analisados por Carlo Serafini, “O teatro futurista”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 4, 2009, pp. 47-57. O artigo integra-se num dossiê dedicado ao centenário do movimento, organizado por Gianluca Miraglia, a que voltarei a fazer referência.

³ Essa viagem suscitou reacções opostas, entre um acolhimento esfusiante, que superou as expectativas de Marinetti, e os ataques de que o líder foi alvo, em particular os que lhe foram dirigidos pelos raionistas, ao acusá-lo de academismo. Todo este intrincado e polémico conjunto de questões foi recentemente estudado, com base em ampla documentação epocal, por Vladimir Pavlovic Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Milano, Skira, Museo d’Arte Moderna di Trento e Rovereto, trad. Michela Trainini, 2008. Quanto à viagem a Portugal, que é tardia, vd. Gianluca Miraglia, “‘Ser italiano quer dizer dominar todas as raças’: Marinetti em Lisboa”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 4, 2009, pp. 99-112.

⁴ *Al di là del comunismo* (1920), F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968 [1.ª ed.], p. 413; vd. também a nota da p. CVII.

Tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano, creato da noi a Milano dodici anni fa. Tutti i movimenti futuristi sono però autonomi. Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare.

Assim ficam rasgadas as vias de articulação entre o conjunto das ideias e procedimentos da vanguarda italiana e a forma como os seus seguidores, da Espanha ao Japão, desenvolveram e aplicaram esses princípios.

Se Marinetti não se referiu aos futuristas portugueses, um século volvido sobre a publicação do manifesto, as várias actividades celebrativas, promovidas um pouco por todo o mundo, mostram que as suas repercussões em Portugal são internacionalmente pouco conhecidas.

Todavia, está hoje dilucidado o conjunto de manifestações ocorrido em Lisboa, com a publicação dos dois números da revista *Orpheu* em 1915, o *Manifesto anti-Dantas* em 1916 e, no ano seguinte, a sessão futurista organizada por José de Almada Negreiros no Teatro República, bem como a impressão do único número de *Portugal Futurista*, prontamente apreendido pela polícia⁵. Todavia, para além deste quadro, há a considerar vários núcleos noutras localidades⁶. A desvalorização da arte de vanguarda, pelo simples facto de não obedecer ao cânone instituído, a desorganização dos arquivos, o suporte fragmentário ou efémero para muitos dos materiais utilizados e o carácter intangível de boa parte da memória que os suporta são alguns dos factores que têm vindo a dificultar pesquisas que muito têm para trazer à luz do dia.

Coimbra foi uma das cidades onde o Futurismo ganhou expressão, nas décadas de 1910 e de 1920⁷. A irreverência própria do ambiente estudantil, acicatada pelo contraste com um conservadorismo instalado, não

⁵ Valha por todos o reenvio para o aparato de Nuno Júdice e Teolinda Gersão que acompanha a reedição de *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto, 1982.

⁶ As primeiras notícias acerca do movimento são dadas em 1909 por um diário do Porto, o *Jornal de Notícias*, e por um diário de Ponta Delgada, o *Diário dos Açores*, que publica a tradução do manifesto. Em 1913, os seus ecos programáticos chegam a Nova Goa, através da *Revista da Índia*. Para os anos de 1916 e de 1917, há a assinalar a presença de vários núcleos vanguardistas, entre Faro, a Figueira da Foz e Coimbra, e na década de 1920 em Ílhavo e em Coimbra. Apresentei este mapeamento em “Futurismo e Futurismos em Portugal”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 4, 2009, pp. 61-75.

⁷ Petrus publicou os manifestos que saíram nesta cidade em 1916 e em 1925, mas sem condições para penetrar no tecido que os sustinha, o que o levou a considerá-los como fenómenos isolados; vd. infra, n. 18. Tive oportunidade de estudar o assunto em Rita Marnoto, *Francisco Levita, Negreiros-Dantas [...] Coimbra manifesto 1925*, Lisboa, Fenda, 2009, cujas conclusões retomo.

poderiam deixar de ser terreno fértil para a difusão do ideário de vanguarda. A situação não é nova, encontrando-se o seu tecido cultural historicamente ligado à produção panfletária. Reconduzindo o assunto a épocas mais recentes, recordem-se, a traços largos, a reacção à reforma pomalina, a Questão coimbrã ou, num outro plano, a Crise de 62 e a Crise de 69.

O primeiro impulso do Futurismo teve por grande protagonista Francisco Levita, um nome que se encontra bem vivo na memória académica coimbrã, através dos registos de Rafael Salinas⁸ e de Octaviano de Sá⁹. Terá sido Pierre Rivas, num número da revista *Europe* que em 1975 foi dedicado ao Futurismo, o primeiro crítico literário a registá-lo nos índices da vanguarda portuguesa¹⁰.

Francisco Lopes de Azevedo Coelho de Matos Castelo Branco Levita nasceu na cidade de Portalegre, em 1894. É já em Coimbra que, no ano de 1913, presta provas de exame do Curso Complementar, Secção de Letras, enquanto aluno externo do Liceu Central, então instalado no Colégio de S. Bento. Nessa mesma data, matricula-se na Faculdade de Direito, terminando a sua licenciatura regularmente, cinco anos depois. Partiu então para Luanda, onde assumiu as funções de Procurador Geral da República em Angola, mas suicidou-se em 1924, quando a doença que há algum tempo o consumia se tinha agravado. Era oriundo de uma família com meios, e seria viajado, tendo em linha de conta que, na sua obra, há poemas assinados em várias localidades de Portugal e também em Liège¹¹. Vivía na Alta, na zona dos Palácios Confusos, onde logo ganhou popularidade em virtude do seu comportamento excêntrico.

Rafael Salinas recorda-o como sendo *desembarçadamente republicano*, num momento em que a instauração do novo regime gerava muitas conturbações, especialmente em virtude da reestruturação do sistema universitário. De resto, o primeiro dos dois episódios registados nas suas *Memórias* relaciona-se com as agitações que abalavam os tempos. Passa-

⁸ Rafael Salinas Calado, “O Chico Levita”, *Memórias de um estudante de Direito. Coimbra, 1911-1916*, Coimbra, Coimbra Editora, [1942] 1961, pp. 270-273. Textos críticos e de opinião serão citados com actualização.

⁹ “O poeta académico Francisco Levita. *I assim... – Poemas e o Elogio do I – Um estudante bem conhecido da sua geração*”, *O Primeiro de Janeiro*, 11-12-1952, rubrica “Crónica de Coimbra”, p. 3.

¹⁰ “Frontières et limites des Futurismes au Portugal et au Brésil”, *Europe*, 53, n.º 551, 1975, pp. 126-144 (para Francisco Levita, vd. pp. 126 e 142); e vd. n. 18.

¹¹ Que andam no seu primeiro livro, *Ilusões*, Coimbra, França e Arménio, 1915, ou correm dispersos por publicações periódicas, como *A Plebe*, *Portalegre*, *O Leste*, etc.

-se na Sala dos Capelos. Quando o lente Alves dos Santos aí faz uma prelecção em que se serve de Camões para justificar as suas convicções republicanas, Levita, da assistência, desmascara-o, e a Sala esvazia-se.

O segundo episódio, por sua vez, tem o sabor escandaloso de um desafio refinadamente vanguardista. Serve-lhe de cenário um dos mais sumptuosos hotéis de Portugal, o Palace do Buçaco, obra emblemática do historicismo neomanuelino. Construído entre os finais do século XIX e os primeiros anos do século XX, sobre um antigo convento carmelita, segundo um projecto faseado no qual colaborou, entre outros, o cenógrafo italiano Luigi Manini, destinava-se a ser estância de repouso para a família real, destino que acabou por não ter. Um dia, Levita aluga um carro e para lá se dirige, acompanhado por dois amigos. A clientela seleccionada estremece com a entrada dos estudantes, que se comportam irrepreensivelmente e que, aliás, são servidos com toda a dignidade. Encomendam uma ementa digna de verdadeiros futuristas: galinha com chocolate, omelete de pêssego e, a acompanhar, champanhe francês. Vomitam tudo no caminho de regresso.

Quem assim procedia estava a par do largo espectro do programa futurista e do seu objectivo de renovar todos os âmbitos de vida, do vestuário à alimentação, contestando os cânones instituídos através de uma irreverência inventiva.

Para além do manifesto Negreiros-Dantas. *Uma página para a história da literatura nacional*, de 1916, editou dois livros de poemas: *Ilusões!...* e *I assim... Poemas [...]* seguidos do *Elogio do I e da tragédia em 1 acto Amor! Amor!*¹². O elenco das obras que diz ter em preparação, apresentado nas páginas iniciais do seu livro *I assim...*, inclui os promissores títulos: *Ódio aos cantos*; *O amor dos astros. Estudo poético do amor cosmogónico*; *Camões como futurista*; e *Junqueiro, o Almeida Garrett do Futurismo*.

O manifesto *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional* tem por pano de fundo um vasto conjunto de referências que o ligam ao ambiente em que foi escrito, a começar por Almada Ne-

¹² *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*, Coimbra, Tipografia Popular, s.d. (1916; há tiragens em cujo frontispício de lê: "(2.^a edição – 2.^o milhar)"); *Ilusões!...*, Coimbra, França e Arménio, 1915; *I assim... Poemas de Francisco Levita seguidos do Elogio do I e da tragédia em 1 acto Amor! Amor!*, Coimbra, França e Arménio, 1916; registe-se também a plaquete satírica *...são rosas, meu Senhor!...*, Coimbra, França Amado, s.d.; e poemas dispersos publicados em jornais de Portalegre e, posteriormente, de Luanda. Em *Francisco Levita, Negreiros-Dantas [...]* *Coimbra manifesto 1925*, reproduzo o manifesto de 1916, bem como outros textos de Francisco Levita.

greiros e a sua invectiva contra Júlio Dantas. Quando, em Lisboa, sai o célebre *Manifesto anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo*, o país estremece perante a arrogância com que um jovem de pouco mais de 20 anos ousava desafiar o vetusto Júlio Dantas. Francisco Levita não teria ficado menos chocado, mas por outros motivos. É esse o cerne do seu manifesto: dignar-se dar atenção a semelhante figura, é ser igual ou pior do que o próprio Júlio Dantas, é ser *o Dantas n.º 2*, conforme escreve a rematar:

E diz-se Futurista e diz-se Tudo!
 Burro, burro é que V. é!
 Diz que o Dantas cheira mal da boca, e V. tem bidet no quarto?
 Este Sterico que eu já vi fazer de gaivota, bailando em noites de podridão,
 classificou-se agora, é o

DANTAS
 N.º 2

Francisco Levita e Almada Negreiros têm um património de vivências em comum. Levita nasceu um ano depois de Almada (1893-1970) e ambos estiveram ligados, durante um certo período, que para Almada foi breve, ao ambiente estudantil de Coimbra. Em Outubro de 1910, Almada é o n.º 6 da Turma D da 6.ª classe, Secção de Ciências, do Liceu Central de Coimbra. Jogou na Académica e perdeu o ano por faltas. Desde 1900 que Almada Negreiros e o seu irmão mais novo frequentavam o Colégio de Campolide, mas esta instituição teve de fechar as suas portas com a instauração da República. Os jovens foram então enviados para Coimbra, ao cuidado de um amigo do pai, o insigne botânico Júlio Augusto Henriques, que assina a sua ficha de matrícula, na qualidade de encarregado de educação. Traziam na bagagem as experiências de dois jovens que sempre tinham vivido num colégio interno, e esse momento proporcionou-lhes o primeiro contacto, em liberdade, com o meio urbano.

Sarah Afonso evoca o magnífico episódio que pôs fim à sua estadia coimbrã¹³. Quando Mimi Aguglia fez um espectáculo na cidade, alguns colegas pediram aos hóspedes de Júlio Henriques, que morava aos Arcos do Jardim, que arranjassem, lá pelo seu erudito horto, um belo ramo para oferecer à famosa e deslumbrante atriz. Os jovens não se atreveram a tanto, mas deixaram a porta distraidamente aberta. As consequências foram desastrosas – todo o jardim a ser saqueado. Júlio Henriques perde a paciência e escreve ao pai dos rapazes, a contar o sucedido. Almada parte

¹³ Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Afonso*, Lisboa, D. Quixote, 1993, 3.ª ed., pp. 27-30.

então para Lisboa, juntamente com o irmão, para iniciar um dos períodos mais alucinantes, senão o mais alucinante, da sua carreira artística.

É a esses anos que remonta o núcleo da sua produção literária e programática que decididamente o aproxima do vanguardismo dos futuristas italianos, com o *Manifesto anti-Dantas*, de 1916, a sessão futurista no Teatro República, as novelas *A engomadeira* e *K4 O Quadrado Azul*, ou o poema *Mima-Fatáxa*, publicado em 1917, em *Portugal Futurista*.

Com efeito, a terminar o *Negreiros-Dantas*, depois de uma série de improérios, Levita sugere, no passo transcrito, uma relação próxima com Almada. Tomando à letra essas afirmações, o que não é isento de riscos, os dois jovens, a irradiarem fulgor e vitalidade, ter-se-iam cruzado pelas ruas da boémia estudantil.

Um dos aspectos mais surpreendentes deste manifesto, é o da visibilidade. As soluções adoptadas pouco ou nada têm a ver com o *Ultimatum* de Álvaro de Campos e com o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, que lhe são posteriores, ou até com o *Anti-Dantas*, que se fica pelo uso de maiúsculas e de uma mão a apontar. Logo à partida, Levita cria um efeito de surpresa ligado à paginação e ao manuseamento do folheto. No seu frontispício, apresenta-se como uma tradicional folha literária. Os frontões de Arte Nova, muito delicados, seguem o gosto da época, e o título acompanha, aparentemente, os critérios canónicos da historiografia literária: *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*. Todavia, mal abre o pequeno caderno, o leitor depara-se com uma série de procedimentos de vanguarda, que passam pela disposição da mancha tipográfica e pelo uso de caracteres diversificados, de maiúsculas e outras letras colocadas de forma irregular, e até de números, com abundância de sons onomatopaicos. Levita segue a estratégia do *texto-espectáculo*, que nesse mesmo ano irá desenvolver em âmbito especificamente dramático, com a peça num acto único que edita em *I assim... Poemas [...] seguidos do Elogio do I e da tragédia em 1 acto Amor! Amor!*

O início e o fim do corpo do manifesto são as faixas que mais de perto seguem a sintaxe tradicional. O início funciona como enquadramento que introduz o leitor, progressivamente, no cerne do espaço de transgressão. O final condensa, de forma incisiva, o ataque a Almada Negreiros. Entre estas duas partes, situa-se o bloco textual graficamente mais ousado.

O texto começa por ser apresentado como uma operação fotográfica. O seu autor diz ter lido, no espaço, o diário que escreve, tendo-o fixado na sua retina através da mente. Daí a abundância de vocabulário relacionado com o campo semântico da fotografia: *lente, câmara escura*,

revelação, laboratório fotográfico. No contexto do Modernismo português, a posição de Levita não deixa de ser digna de nota, quer pela tematização do campo da fotografia, quer pelo entusiasmo com que adere à sua estética. O próprio Álvaro de Campos, quando canta o mundo moderno das engrenagens, na *Ode triunfal*, publicada em 1915 no primeiro número de *Orpheu*, começa por exprimir, nos versos iniciais do seu magnífico poema, a saturação perante a *luz das grandes lâmpadas de fábrica*, que classifica como *dolorosa*¹⁴.

A este início, segue-se a parte graficamente mais arrojada do manifesto. Acumulam-se várias remissões para os poetas de *Orpheu* e para a estética do sensacionismo, numa profusão de sons e de cores. Da mesma feita, sensações ópticas e auditivas são associadas a sons onomatopaicos e em eco, gerando efeitos de sinestesia.

Tanto a sátira de Almada Negreiros, como a de Francisco Levita, se situam no domínio do humorístico. Ambos visam, deliberadamente, destruir convenções. O tipo de comunicação que o autor do *Manifesto anti-Dantas* estabelece com o seu público é, todavia, mais directo. Exemplo disso, é a série de impropérios dirigidos contra Júlio Dantas que se acumula no seu início: *Uma geração com um Dantas a cavalo é um burro impotente, O Dantas é um cigano, O Dantas é Dantas*. São muitas as frases bombásticas construídas a partir de um sujeito, *o Dantas*, seguido do verbo *ser*, e de um nome predicativo, o que, em termos de pragmática, suscita a compreensão imediata de quem lê ou de quem ouve.

Levita opta por um tipo de escrita cujas articulações são mais complexas. As relações que se estabelecem entre a prática literária de vanguarda que é assumida de início, e que plasma todo o texto, a paródia dos seus frutos, primeiro, e depois uma crítica cerrada ao Almada do *Anti-Dantas*, num folheto que se apresenta, em termos convencionais, como *Uma página para a história da literatura nacional*, imergem-no num jogo de sentidos e contra sentidos verdadeiramente vertiginoso. Por consequência, os efeitos especulares das instâncias de mediação semiótica que caracterizam o humorismo são como que engrandecidos e distorcidos por um desdobramento de matriz modernista. O futurista de Coimbra faz a caricatura das técnicas de vanguarda também utilizadas pelos de

¹⁴ O distanciamento de Fernando Pessoa relativamente ao Futurismo fica condensado num passo da carta dactilografada que em 1915 escreve a Marinetti, mas que, muito provavelmente, nunca lhe terá enviado: “Je tiens à vous dire, très franchement, que je ne suis nullement futuriste”, Fernando Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, IN-CM, 2009, p. 377. Sobre o posicionamento de Pessoa, relativamente a Marinetti, vd. Jerónimo Pizarro, “Pessoa e ‘Monsieur’ Marinetti”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 4, 2009, pp. 77-88.

Orpheu, e complexifica os processos de mediação patentes no *Anti-Dantas*, para os voltar contra o autor deste manifesto.

O olhar crítico que lança a Almada escapa a qualquer dos pólos de um esquema repartido entre condenação e apologia. Nada tem a ver nem com o repúdio dos mais retrógrados, nem com a adesão entusiástica dos apoiantes dos movimentos de vanguarda. A desafiar Almada Negreiros, não foi o único, mas a fazê-lo enquanto vanguardista, teria sido um dos poucos.

Já *I assim...* é fruto de um vanguardismo dessacralizante muito inventivo, de matriz futurista. Mário de Sá Carneiro é referência citada em epígrafe, num dos poemas em que mais intensamente expõe as fracturas da sua interioridade¹⁵:

Eu não sou Eu nem sou o Outro
sou um ponto de intermédio
pilar da ponte de tédio
que vai de mim para o outro

Merece ser sublinhado o facto de Francisco Levita nos oferecer, com este livro, alguns dos primeiros exemplos de poesia visual da literatura portuguesa do século XX. Mas, mais do que isso, também há que pôr em relevo a forma como domina os novos códigos estéticos, pela sua ousadia e pela qualidade dos resultados obtidos. Na verdade, o arrojo das soluções apresentadas, na sua ligação com o Futurismo e com as vanguardas europeias, confere ao seu trabalho uma matriz absolutamente pioneira.

De entre as várias dimensões implicadas, assinalem-se duas. A primeira, diz respeito à relação que deliberadamente se estabelece com o destinatário, o qual é incentivado a participar activamente com o autor e com o texto, sendo mesmo provocado a fazê-lo, de acordo com estratégias comunicativas muito exploradas pelas vanguardas. Chegado ao fim do livro e à rubrica do índice, o *leitor* é confrontado com a seguinte nota, acompanhada por uma chaveta: *Há que ler nas páginas*. A segunda, diz respeito quer ao tipo de traço que possuía, quer à exploração da associação entre palavra escrita, som e imagem plástica. Ilustra-o, por exemplo, o *ex libris* que desenhou¹⁶, de boa feitura modernista, onde se inclui também o excerto de uma pauta com sinais de música.

¹⁵ P. 8.

¹⁶ P. 3, reproduzido apud Rita Marnoto, “A obra de Francisco Levita. Um Futurismo inconcluso”, *Estudos Italianos em Portugal*, 51-52-53, 1988-1989-1990, p. 156.

Por sua vez, o poema intitulado (1) *A criação do Nada!*, formado por 13 linhas de pontos, encerradas pelo verso final *E foi assim que o nada se criou!*, derroga valores e códigos literários de longa incidência. Sob o ponto de vista formal, faz estiolar uma tipologia métrica com sete séculos de história, o soneto. Quanto ao tema tratado, recorde-se que os fundamentos do acto criativo são um motivo de reflexão fundamental, para todo um vasto filão do pensamento oitocentista, que depois irá desembocar na teoria de vanguarda, através da dualidade entre força e sentido de desagregação. Ora, a ironia de Francisco Levita assenta num ímpeto vital que coexiste com um pessimismo de fundo. Vem a este propósito o confronto com um autor muito lido na época, cujo centenário também em 2009 se celebrou, Charles Darwin (1809-1882). A sua teoria acerca da evolução das espécies levou-o a inclinar-se para o papel que cabe, não à finalidade, mas à causalidade. Desta feita, desbravava um filão de pesquisa, por via biológica, que se confrontava com as convicções teológicas acerca da criação do mundo. Ora, enquanto o darwinismo avivou a consciência de que o homem é descendente do macaco, o Futurismo incitou, programaticamente, à fuga desse passado através da velocidade e do dinamismo¹⁷.

Deve-se ao editor Petrus a conservação da memória patrimonial do manifesto de Francisco Levita, *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*. Coligiu-o, juntamente com tantos outros manifestos das vanguardas portuguesas, nos 6 volumes de *Os modernistas portugueses. Escritos públicos, proclamações e manifestos*¹⁸. Pospõe-lhe uma nota, onde traça o perfil intelectual do autor do panfleto, apresentando-o como um caso isolado. Petrus não deixa de integrar o *Negreiros-Dantas* na polémica que toma por alvo o *Manifesto anti-Dantas*. Não deixa também de reconhecer o seu enquadramento no ambiente estudantil de Coimbra, nem deixa de frisar o lugar que cabe a Francisco Levita, na

¹⁷ “O homem apanha combóios a vapor, depois a gasóleo, depois eléctricos, depois aviões a jacto, transportes cada vez mais rápidos para fugir à condição de descendência do macaco. Quanto mais rápido viajar, mais distante fica essa fatal constatação, quanto mais rápido se fizer transportar, mais longe caminhou na fuga dessas origens e mais honrosas se tornam as diferenças relativas a essa condição ancestral”, José António Bandeirinha, “Violentia Velox Visio. Leituras em movimento”, *NU*, 28, 2009, p. 13.

¹⁸ *Os modernistas portugueses. Escritos públicos, proclamações e manifestos*, coordenados por Petrus que imaginou a obra e a dirigiu e deu à estampa, Porto, Textos Universais C. E. P., s.d., 6 vols. Quanto à data, o catálogo da Biblioteca Nacional remete para os anos de 1954-1961. *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional* lê-se no vol. 1, pp. 83-89.

memória da academia. Talvez o generoso editor não tivesse à sua disposição meios que lhe permitissem aprofundar uma intersecção de factores onde avulta um contexto nacional e internacional mais denso do que poderia parecer à primeira vista. Mas os estudiosos que passaram sobre o seu nome contentaram-se, geralmente, com essa leitura, sem ir mais além, o que deixou na sombra vários factores que ilustram a inserção de Francisco Levita num círculo bastante lato.

Se o conhecimento que detinha do programa futurista era detalhado, ao transpor os seus princípios para a realidade portuguesa abarcou domínios que vão da literatura ao grafismo e aos hábitos de vida. No plano nacional, dialoga com Almada Negreiros, que talvez tivesse conhecido em Coimbra, e com os poetas de *Orpheu*. Mas, além disso, encontra-se ligado ao meio coimbrão por elos muito estreitos. A boémia estudantil, característica do meio universitário, perpassa a sua escrita e os seus hábitos de vida.

Num ambiente em que a expressão visual era forma de comunicação corrente, o desenho moderno, nos seus vislumbres, e a fotografia suscitaram uma aceitação imediata. Nos primeiros anos do século XX, ou talvez já anteriormente, começou a germinar, em Coimbra, uma tendência plástica pioneira de aproximação ao Modernismo. Tinha granjeado particular expressão, em Inglaterra, nas propostas gráficas dos Beggarstaff Brothers, pseudónimo sob o qual dois conceituados académicos londrinos, James Pryde e Sir William Nicholson, encobriam a sua identidade. A inovação residia no contraste entre manchas ou cores uniformes, cujos limites eram diferenciados com nitidez, abolindo detalhes de fundo e reduzindo os restantes pormenores a um traço esquemático. A habitual circulação de plaquetes e de pequenos opúsculos, no meio estudantil, prestava-se à exploração de um desenho tendencialmente essencial, que ganhou grande sucesso na caricatura. O geometrismo de Francisco Levita mostra que acompanhava, fazendo-as suas, estas inovações.

Mas, além disso, o manifesto *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional* maneja todo um vocabulário próprio de uma área que começava a ter larga divulgação, suscitando até um certo entusiasmo – a da fotografia. Não é de excluir que, sob a superfície do texto inicial, se aloje a remissão para um curioso artigo, editado no jornal do Liceu de Coimbra, *O Gorro*, sob título, precisamente, “Nós e a máquina fotográfica”¹⁹. Ao entusiasmo pela nova técnica, o autor do artigo associa uma fortíssima propensão sentimental. A linguagem especializada

¹⁹ Assinado por um M. M., 1, 4, 1909, p. 8.

própria da representação fotográfica e das modalidades de captação da imagem enche-se de sentidos metafóricos, explorando ressonâncias interiores fulgurantes. Levita acompanha, igualmente, os mecanismos e as modalidades da reprodução fotográfica, mas como vanguardista.

Todavia, a sua ligação aos meios intelectuais da época assume, mais do que isso, repercussões de carácter projectivo. O círculo de vanguardistas que em torno dele se reunia, ao mesmo tempo que mostra o seu potencial irradiante, é uma forma de reconhecimento público do seu carisma. Na revista *O Trovão*, editada em Coimbra em 1917, foram publicadas composições à maneira de Levita, que caricaturam o seu Futurismo²⁰. Além disso, também o grupo de vanguarda que entretanto se formara na Figueira da Foz circula na sua órbita. Pelo menos dois dos seus membros, António Mariano da Cunha Goulart e Luís Joaquim Pinto, foram colegas de Levita, que ia mais adiantado, na Faculdade de Direito. Outro elo de ligação, seria o filósofo Joaquim de Carvalho, também ele natural da Figueira da Foz (1892-1958), que se licenciou em Direito na Universidade de Coimbra em 1915²¹. Por sua vez, Goulart, juntamente com António Correia Pinto de Almeida, editou um livro de *Sonetos mínero-metálicos*, assinado por Amargo Doce [chaveta] ãa Antonio [sic], que, logo na sua dedicatória, adopta a mesma linha de provocação a Júlio Dantas: *Ao Sr. Júlio Dantas, médico em literatura e literato em medicina, ourives mimoso da forma e supremo joalheiro do ritmo*²².

Chegados ao ano de 1925, o Futurismo em Coimbra voltou a ser notícia. Desta feita, a informação é dada por um artigo que saiu no *Diário de Lisboa*, a 13 de Março, onde se conta que, em Coimbra, está a ser preparada uma *revolução artística*. Intitula-se “O movimento futurista de Coimbra”, e começa por noticiar:

Com uma grande insistência, começou correndo, em Coimbra, a nova duma revolução artística que o grupo futurista prepara, empreendimento ao qual – diziam – estão ligados nomes dos mais brilhantes da Academia, tendo à sua frente Mário Coutinho, um novo cheio de boa vontade, de faculdades de trabalho, de talento. A princípio, pensou-se numa *blague* artística, melhor ou pior arquitectada, ou, quando muito, em mais uma tentativa que não vin-

²⁰ Trata-se de uma revista publicada em Coimbra. Vd. Ernesto Rodrigues, “Branco”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 4, 2009, p. 255.

²¹ Levita dedicou-lhe um exemplar da segunda edição do *Negreiros-Dantas*, que se conserva no seu espólio guardado na Sala Joaquim de Carvalho da Faculdade de Letras de Coimbra, e reproduzi em *Francisco Levita, Negreiros-Dantas [...] Coimbra manifesto 1925*.

²² Coimbra, França Amado, 1917.

gasse, de princípio, isto quando muito.

O artigo sobre “O movimento futurista de Coimbra” prossegue com o relato da entrevista feita ao líder, Mário Coutinho, na sua casa da Alta, situada na Rua dos Anjos. O jornalista, que assina A. de S., encontrou-o entre obras plásticas de vanguarda, revistas e panfletos oriundos de várias facções modernistas. Sobre a mesa, tinha um manifesto de Marinetti.

Na entrevista, apresenta as linhas gerais do movimento. A Mário Coutinho, associam-se José Régio, João Carlos Celestino Gomes, António de Navarro e Abel Almada. À parte o nome de José Régio, cuja posição será mais adiante referida, são esses os quatro autores de *Coimbra Manifesto 1925*²³. Mas o grupo pretende conferir a Coimbra, na geografia da arte e da literatura portuguesas, uma renovada centralidade, contando com a participação, no movimento, de intelectuais e artistas de outras partes do país. O seu programa assenta no conhecimento directo dos escritos das vanguardas europeias, a que se faz uma alusão global, especificando, porém, o lugar de Marinetti, pousado *na banca de trabalho*. Esta *revolução artística* contém todos os ingredientes de um vanguardismo que se afirma como uma *bomba prestes a estourar*, no objectivo de reagir contra a *opressão conselheiral* e de mostrar o trabalho dos novos talentos, para usar as palavras de Mário Coutinho. Das actividades projectadas, consta um manifesto, que é o *Coimbra Manifesto 1925*, uma conferência intitulada *Sol*, a primeira de uma série em preparação, e uma revista de arte e literatura que terá o mesmo nome.

Aliás, numa barra em corpo maior, colocada a toda a largura no final de *Coimbra Manifesto 1925*, anuncia-se uma *conferência sensacional*, intitulada *Sol*, a ser proferida por António de Navarro, e uma *revista d'arte moderna*, com o mesmo título, *Sol*, que seria dirigida pelos quatro autores do panfleto e ainda por Alberto de Serpa e José Régio.

Um mês volvido, o grupo futurista continuava a despertar o interesse do mesmo jornal, se nas páginas do *Diário de Lisboa* de 17 de Abril de 1925 sai um outro artigo, assinado por Aprígio Mafra, com o título “Zum-pim-zim! O Príncipe de Judá fala ao *Diário de Lisboa* sobre a nova escola futurista”. Os autores de *Coimbra Manifesto 1925* vão desinquietar o jornalista do referido diário, ao seu escritório, e declamam-lhe alguns dos seus passos. O episódio transmite-nos, pois, informações de relevo. Além de testemunhar que a sua actividade de agitação se mantém, algum tempo depois da publicação do manifesto e da realização da conferência,

²³ Cujo original reproduzi em *Francisco Levita, Negreiros-Dantas [...] Coimbra manifesto 1925*.

logia. Enquanto colaborador da *Presença*, assinou como José Qualquer, Tristão de Teive, António d'Outra Pessoa, João Sem Nome, José da Villa e António Senfim. Também escreveu para publicações periódicas madeirenses.

Por sua vez, a informação sobre João Carlos Celestino Gomes²⁵ e António de Navarro²⁶ é mais abundante, tratando-se de personalidades que, posteriormente, vieram a desenvolver intensa actividade, em diversos domínios artísticos.

João Carlos Celestino Pereira Gomes (1899-1960), natural de Ílhavo, chegara a Coimbra depois de uma passagem pelo Porto, onde fora estudante dos preparatórios médicos da Universidade. Levava na bagagem a experiência anteriormente colhida na organização de várias actividades culturais. Em Ílhavo, dinamizara um grupo de vanguarda e, em 1920, fundara o semanário *Beira-Mar*, do qual foi director durante muitos anos. No Porto, fizera parte da tertúlia de Leonardo Coimbra, Tito Lívio dos Santos Mota, José Marinho, Eduardo Malta, Eduardo Viana e outros, e frequentara os *ateliers* de conceituados mestres. Aí fundou, em 1921, a revista *Húmus*, com quatro números, dos quais foi também redactor, e cuja publicação se interrompeu quando deixou essa cidade. Entretanto, fizera exposições da sua obra plástica e publicara textos de pequena dimensão, com relevo para um folheto intitulado *Sobre o atavismo*, editado em Ílhavo no ano de 1924. Depois de se ter formado, exerceu medicina, desenvolvendo, simultaneamente, uma intensa actividade de divulgação de temas médico-científicos ligados à saúde pública. Foi escritor e tradutor, embora a sua faceta mais conhecida seja a de artista plástico.

Ao longo da sua carreira, usou variadíssimos pseudónimos, para além do de Pereira São-Pedro (Pintor), apenas presente no texto deste manifesto: Carlos Doherty, Carlos de Sousa, J. Pires Branco, Leopoldino S. Pedro, Vicente Ervanário. O pseudónimo de Pereira São-Pedro (Pintor) não pode deixar de remeter para o nome do malgrado Santa Rita Pintor, que nas páginas de *Portugal Futurista* aparece em pijama aos quadrados, numa fotografia acompanhada pela legenda: *Santa Rita Pintor o grande*

²⁵ Vd. o citado volume de homenagem *In memoriam do Dr. João Carlos Celestino Gomes, 1899-1960*, com testemunhos vários, bem como os catálogos da *Exposição retrospectiva da obra de João Carlos, 1899-1960*, Lisboa, SNI, 1964, com apresentação de António Manuel Gonçalves; e *João Carlos. Retrospectiva*, organização Ana Maria Lopes, Ílhavo, Museu de Ílhavo, 1991.

²⁶ Vd. o artigo de Eugénio Lisboa, "Navarro (António)", *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, São Paulo, Verbo, 1999, vol. 3, cols. 1068-1069; e Martim de Gouveia e Sousa, *O essencial sobre António de Navarro*, Lisboa, IN-CM, 2007.

iniciador do movimento futurista em Portugal. Mas, para além disso, Pereira era nome da família paterna de Celestino Gomes, e São Pedro nome da família materna, por parte do seu avô, uma figura com a qual tinha uma relação muito estreita, e que representará na derradeira obra da sua carreira, a gravura intitulada *Nossa Senhora do Mar*.

Quanto a Navarro, de seu nome completo António de Albuquerque Labart de Soutomaior Navarro de Andrade (1902-1980), vinha de Nelas e estudou Direito. Frequentou depois a Escola Superior Colonial e desempenhou funções em Lourenço Marques, mas é como poeta que o seu nome é hoje recordado. Foi colaborador assíduo da revista *Presença* e autor de uma obra literária invulgar, no contexto da poesia portuguesa. Tanto Adolfo Casais Monteiro, como João Gaspar Simões, referem com admiração a sua textura verbal, emaranhada e anárquica. De facto, os seus versos mantiveram sempre uma propensão para a irregularidade construtiva, o que mostra até que ponto a aventura de vanguarda marcou a sua escrita, muito para além do capítulo coimbrão.

O pseudónimo de Príncipe de Judá não pode deixar de remeter para a figura bíblica de Sesbazar, o Príncipe da tribo de Judá a quem são entregues os bens preciosos destinados à reedificação do Templo de Jerusalém. Sesbazar é um nome babilónico que significa ‘deus-sol defenda o Senhor’. A intervenção de Navarro, que é a última de *Coimbra Manifesto 1925*, termina com uma alusão à conferência *Sol* e ao projecto de uma revista com o mesmo nome.

Coimbra Manifesto 1925 associa a arte de vanguarda à clarividência tipográfica. São factores de uniformidade, quer a fonte menor de letra utilizada, que constitui uma dominante, ao longo do texto, quer a disposição em duas colunas. Sobre esse pano de fundo, a inclusão de caracteres diversificados, em tamanhos maiores, ganha particular evidência. A sua disposição, a inserção de algumas palavras dentro de esquadrias e o recurso a símbolos de vária ordem criam efeitos de simetria. Na folha da frente, um primeiro bloco de texto compacto, colocado na parte superior, tem por contraponto um bloco inferior onde as maiúsculas e o negrito se dividem pelas duas colunas. No verso, esses mesmos efeitos repartem-se por duas colunas verticais, em continuação.

A sua filiação futurista é desde logo declarada, e de forma eloquente, pelas duas citações de Marinetti que o encabeçam. A primeira, é tirada do início do *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912). A segunda, corresponde à frase que remata o *Manifesto de fundação do Futurismo* (1909).

A primeira parte do manifesto, que é assinada pelo líder do movimento futurista de Coimbra, Óscar, ou seja, Mário Coutinho, acompanha, com toda a coerência, o *leit motiv* contido nessas epígrafes, a elevação às altu-

ras. A intervenção está impregnada, toda ela, pelos grandes princípios da vanguarda futurista. São expostos de um modo articulado e desenvolvido, e são transmitidos através de formulações que seguem de perto a sua estética. Daí resulta uma surpreendente eficácia comunicativa.

A segunda parte, de autoria de Pereira São-Pedro (Pintor), ou seja, João Carlos Celestino Gomes, é encimada pelo título *Da arte-toda*. O neologismo *arte-toda* traduz a revolução da linguagem que está em vias de se operar, em correlação com os princípios anteriormente expostos por Mário Coutinho. Das duas citações iniciais, feitas por Celestino Gomes, uma de Matisse, outra tirada dos *Salmos* bíblicos, a primeira aponta, da mesma feita, para essa intersecção entre o sentimento da vida e a arte que o traduz. Aliás, a ligação entre arte e vida é uma ideia fundadora das célebres declarações programáticas através das quais José Régio, daí a dois anos, abrirá as páginas da *Presença*.

O texto de Celestino Gomes, juntamente com o de Abel Almada, ocupa o espaço gráfico mais arrojado do manifesto, logo se distinguindo de relance. São usados vários tamanhos e várias espécies de letras, bem como sinais matemáticos.

O título que abre o bloco textual de autoria de Tristão de Teive, ou seja, Abel Almada, *Do sentido geométrico*, introduz um outro domínio programático, que diz respeito à geometria, à matemática e à física. Abel Almada era dotado de grandes dotes nessas matérias, e os seus contemporâneos descrevem-no, no seio do grupo futurista, entre lucubrações numéricas. Desloca a matemática e a geometria, do plano da lógica racional, para o da variabilidade e do espírito criador. A abstracção e o movimento das ideias expostas são graficamente simbolizados, além do mais, por setas.

Em último lugar, *Grito do Genisis* é assinado, sintomaticamente, por um pseudónimo de reminiscência bíblica, com remissão para o *Velho Testamento* – Príncipe de Judá, ou seja António de Navarro. Abre-se com duas citações, intensas e exclamativas, de Mário de Sá Carneiro. Caracteriza-se pelo recurso, em vários aspectos, à escrita fonética. O som [k] é grafado como <k>, e a acentuação não é utilizada, ou é-o com grande liberdade. Este bloco textual apresenta particular interesse, por nele estarem condensadas, muito provavelmente, as linhas estruturantes da intervenção de António de Navarro no Teatro Sousa Bastos, conforme o sugere o artigo de José Régio publicado em *Humanidade*²⁷.

²⁷ “Das ideias e dos livros. O movimento de arte modernista em Coimbra. Sobre um manifesto e uma conferência”, *Humanidade*, 1, 2, 15-3-1925, p. 4.

O livrinho *Guarda-sol. Exortação à mocidade futurista precedida dum prefácio às frontarias. Abaixo a cor! Bendita a lua!* traz para a ribalta mais um futurista de Coimbra, que assina Humsilfer, e que é Humberto Silveira Fernandes. Natural de Borba, em 1924-1925 entrou para a Faculdade de Direito, onde foi colega de curso de António de Navarro, que é referido nas suas páginas. Logo desde o seu título, *Guarda-sol*, apresenta-se como provocação a um movimento que girava à volta do conceito de *Sol*. Trata-se de um octógono que abre da esquerda para direita. É dedicado a Almada Negreiros e parodia quer o *Negreiros-Dantas*, quer o *Coimbra Manifesto 1925*. Introduce uma linha de continuidade entre a actividade vanguardista das décadas de 1910 e de 1920.

Como é sabido, a evolução das ideias estéticas do século XX é pontuada por uma série de revistas que traduzem os sucessivos movimentos de agregação, dispersão e reagregação, de escritores e intelectuais, em torno de programas ou tendências. A década de vinte marca, a esse propósito, um claro ponto de viragem. Até 1925, saem, em Coimbra, as revistas *Byzancio*, com seis números editados entre 1923 e 1924, e *Triptico*, com 9 números editados entre 1924 e 1925. Em 1927, começa a ser publicada a *Presença*. Os horizontes da primeira não extravasam os padrões de um simbolismo de gosto decadente. Pelo que diz respeito a *Triptico*, uma das facetas mais avançadas do projecto é a ideia, de incidência modernista, da intersecção entre literatura e artes plásticas, como o sugere o seu subtítulo: *Arte, Poesia, Crítica*.

A circulação de ideias era, pois, fluida, mas cautelosa. As opiniões iam correndo, ia chegando alguma informação do estrangeiro, e iam-se estabelecendo contactos entre pessoas, grupos e tendências, à margem, porém, de propósitos de renovação definidos ou de um ímpeto de liderança. Os anseios de novidade ficavam-se pelo interesse, mais ou menos vago, despertado pelas vanguardas e pelo Modernismo, num clima difuso de eclectismo.

Dessa complexidade, dá-nos conta Edmundo de Bettencourt, numa entrevista realizada por João de Brito da Câmara que remonta a 1944²⁸. Em seu entender, a ausência de um líder, que funcionasse como pólo dinamizador de ideias, não permitiu a esses grupos de intelectuais de Coimbra elaborar um programa que combatesse o tradicionalismo de uma forma mais determinada, nem tão pouco organizar de modo mais eficaz a

²⁸ *O Modernismo em Portugal. Entrevista de João de Brito da Câmara com Edmundo Bettencourt*, Coimbra, Minerva, 1996, cit. pp. 28-30. A entrevista destinava-se ao jornal do Funchal *Eco Literário* e foi reeditada com apresentação de António Pedro Pita.

sua actuação. Recorda Branquinho da Fonseca, Afonso Duarte, João Gaspar Simões, Vitorino Nemésio, António de Sousa, Campos de Figueiredo, notando, porém, que nenhum destes homens se distinguiu por ser o tal ponta de lança, pronto a romper, com veemência, as barreiras *conseilheirais*. O impulso veio de um núcleo bem mais específico, explica Edmundo de Bettencourt:

- Qual foi o primeiro rebate para unir fileiras?
- O primeiro sintoma duma tendência de coesão foi revelado com o aparecimento, em Coimbra, dum manifesto escrito por Mário Coutinho, Abel Almada – nosso conterrâneo –, João Carlos (Celestino Gomes) e António de Navarro, seguido duma conferência deste poeta no Teatro Sousa Bastos. A conferência causou tremendo escândalo no meio coimbrão, pela irreverência com que foram expostos certos pontos de vista.

Um outro precioso testemunho desse rasgo de vanguardismo ficou cristalizado no tempo. Trata-se de uma entrevista que José Régio, assinando M. D., fez a António de Navarro, e que ficou inédita até 1979, quando foram comemorados os dez anos da sua morte²⁹. O facsímile foi publicado, sob título “O movimento literário de Coimbra. À volta de uma conferência”, e dele se transcreve:

²⁹ “Uma entrevista com José Régio ou o pré-presencismo”, *Resistência. Revista de História, Cultura e Crítica*, 11, 197-198, 1979, pp. 157-163. O conjunto de contributos reunidos nesta homenagem também saiu autonomamente, com algumas variações na paginação, *A dez anos da morte de José Régio*, Lisboa, Editorial Resistência, 1980. Transcreve-se e fixa-se o texto do manuscrito, pp. 159-163, mantendo as maiúsculas.

Saiu já um manifesto de carácter sobretudo combativo e demolidor, qualquer coisa como um primeiro grito, uma interjeição de revolta. Seguir-se-ão à minha outras conferências, possivelmente uma de Celestino Gomes – pintor, gravador, poeta, novelista – sobre pintura moderna. Iniciaremos em seguida uma revista em que procuraremos afirmar a vitalidade de Coimbra, entrando numa fase construtiva pela conquista do que reputamos equilíbrio e Arte de Hoje...

Ao que tudo indica, a entrevista remontará a Março de 1925. Transmite a ideia de que o movimento obedecia a uma planificação organizada em duas fases: inicialmente, *um primeiro grito, uma interjeição de revolta*, e, de seguida, um trabalho construtivo, que iria afirmar a vitalidade de Coimbra e o lugar por esta cidade ocupado no panorama nacional. Seria um momento de equilíbrio, associado à criação de uma revista.

Régio não esconde o seu fascínio pelo dinamismo e pelo fulgor de António de Navarro, a ponto de nele fixar a visão de síntese de uma personalidade luminosa. Pelo que diz respeito a António de Navarro, é ele próprio a revelar essa cumplicidade de projectos e expectativas, na nota de apresentação escrita em 1979, ao interpretar criticamente, à distância do tempo, a actividade do grupo futurista de Coimbra:

É evidente que a *Presença* não saiu pura e incólume das ondas atlânticas, nem tão pouco arrancada à coxa de Júpiter, para me servir desta imagem mítica. Petrus, no seu volume-recolha-para-que-as-coisas-se-não-perdessem, guardou alguns documentos essenciais, antes de entrar, propriamente, no notabilíssimo texto de José Régio – *Literatura viva*, com a bandeirola da *Presença* e a data de 1927, quando essa posição foi tomada. Antes, referia-se Petrus ao movimento *Sol*, onde eu, António de Navarro, proferira *uma conferência sensacional*. Logo a seguir, falando de texto epocal, afirmava-se: *Brevemente Sol, revista d'arte moderna dirigida por Celestino Gomes, Alberto de Serpa, Abel Almada, António de Navarro, José Régio e Mário Coutinho*. Era um estádio muito importante (vê-se hoje) para o futuro da literatura nacional, e que deflagraria em *Presença*, ponto de encontro de todas as afluências artísticas da época, nomeadamente em Coimbra.

António de Navarro identifica, pois, a actividade do movimento futurista de Coimbra, como precedente da *Presença*. Talvez seja essa a plataforma, considerada na sua dimensão projectiva, em torno da qual se gera a cumplicidade entre Navarro e Régio. O primeiro, andava embrenhado, naquele momento, nas actividades de agitação futurista. O segundo, pressentia uma oportunidade de viragem que em breve geraria novos equilíbrios.

A *Presença* não nasceu da coxa de Júpiter, e os quatro signatários de *Coimbra Manifesto 1925* foram, todos eles, seus colaboradores³⁰.

O movimento futurista de Coimbra, a tal *revolução artística* anunciada nas páginas do *Diário de Lisboa* a 13 de Março de 1925, foi a rampa que proporcionou a superação de um impasse, no sentido da determinação da acção e da clarificação de propósitos. Marinetti e o Futurismo italiano erigem-se, por consequência, em elo essencial, na passagem de *Byzancio* e *Triptico* para a *Presença*, como se fossem o trampolim que permitiu a um projecto, a certo momento carente de fôlego, capitalizar a força e o vigor que a breve prazo o iriam relançar.

No mapa do Futurismo português, também a cidade de Coimbra tem o seu lugar. A invectiva que Marinetti entusiasticamente dirigiu “Ai futuristi francesi, spagnoli, russi, ungheresi, rumeni, giapponesi” teve ecos em muitas mais partes do globo.

³⁰ Esta conjugação também foi notada, mais recentemente, por Fernando Martinho, “Para um estudo da posteridade do Futurismo na poesia portuguesa contemporânea”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 4, 2009, p. 132.

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