

COMENTÁRIO A

CAMÕES

Vol. 4 - Sonetos, Redondilhas

Sonetos

Quando o Sol encoberto vai mostrando

MAURIZIO PERUGI

Aquela triste e leda madrugada

MAURIZIO PERUGI

Quando de minhas mágoas a comprida

VALERIA TOCCO

Dizei, Senhora, da Beleza ideia

ROBERTO GIGLIUCCI

O dia em que eu nasci, moura e pereça

ROBERTO GIGLIUCCI

Redondilhas

Quem disser que a barca pende

HELDER MACEDO

Descalça vai para a fonte

HELDER MACEDO

Cinco galinhas e meia

RITA MARNOTO

COORDENAÇÃO DE RITA MARNOTO

COMENTÁRIO A CAMÕES

O original foi sujeito a apreciação científica por

Sebastião Tavares de Pinho

Maria Lucília Gonçalves Pires

Jorge Alves Osório

Título: *Comentário a Camões, vol. 4*
coordenação e tradução de Rita Marnoto
© dos Autores, do CIEC e do CEL
Genève, Coimbra
2016

ISBN
978-2-8399-1946-3
Depósito Legal
419275/16

Comentário a Camões
vol. 4 Sonetos Redondilhas

coordenação de
Rita Marnoto

Quando o Sol encoberto vai mostrando (Maurizio Perugi), *Aquela triste e leda madrugada* (Maurizio Perugi), *Quando de minbas mágoas a comprida* (Valeria Tocco), *Dizei, Senhora, da Beleza ideia* (Roberto Gigliucci), *O dia em que eu nasci, moura e pereça* (Roberto Gigliucci), *Quem disser que a barca pende* (Helder Macedo), *Descalça vai para a fonte* (Helder Macedo), *Cinco galinhas e meia* (Rita Marnoto)

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Centre d'Études Lusophones

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Centre d'Études Lusophones

Índice

Introdução	7
Sonetos	11
<i>Quando o Sol encoberto vai mostrando</i> (Maurizio Perugi)	13
<i>Aquela triste e leda madrugada</i> (Maurizio Perugi)	19
<i>Quando de minhas mágoas a comprida</i> (Valeria Tocco)	29
<i>Dizei, Senhora, da Beleza ideia</i> (Roberto Gigliucci)	35
<i>O dia em que eu nasci, moura e pereça</i> (Roberto Gigliucci)	39
Redondilhas	45
<i>Quem disser que a barca pende</i> (Helder Macedo)	47
<i>Descalça vai para a fonte</i> (Helder Macedo)	51
<i>Cinco galinhas e meia</i> (Rita Marnoto)	55
Bibliografia	63
1. Edições de referência da obra de Camões	65
2. Edições e comentários a Camões	65
3. Manuscritos em edição	71
4. Textos literários de referência	72
5. Estudos	74
Ensaio	77
Maurizio Perugi, Achegas ao comentário do soneto <i>Quando o Sol encoberto vai mostrando</i>	79

Valeria Tocco, Entre <i>insomnium</i> e <i>rêverie</i> . Considerações preliminares sobre <i>Quando de minhas mágoas a comprida</i>	95
Roberto Gigliucci, Beleza ideia	103
Roberto Gigliucci, <i>O dia em que eu nasci</i> e a tradição	115
Helder Macedo Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galego-portuguesa	133
Rita Marnoto, Acheegas ao comentário das redondilhas <i>Cinco galinhas e meia</i>	141
Autores	161

Introdução

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

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

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

O comentário à lírica de Camões levado a cabo pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos é feito por um grupo de experientes críticos, portugueses e estrangeiros, que, ao estudar a obra do poeta numa dimensão verdadeiramente europeia, mostra bem a imensidão das fronteiras literárias por entre as quais o poeta se move. Dirige-se a um

público constituído por estudantes de nível avançado e por estudiosos de Camões, situando-se numa plataforma de convergência. Nesse sentido, procede por estratos, entre uma primeira abordagem mais simples das matérias e níveis interpretativos mais complexos.

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

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

É tomado como texto de referência o volume das *Rimas* preparado por Costa Pimpão, resultado de um trabalho que saiu pela primeira vez em 1944 e que encontrou a sua última forma na edição de 1973, sucessivamente reeditada. Corrige-se lapsos ou gralhas editoriais pontualmente, conforme é devidamente assinalado, e quando necessário actualiza-se a grafia de acordo com as normas em vigor.

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

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

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

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

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

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

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

Uma segunda secção de cada volume reúne ensaios que desenvolvem e aprofundam assuntos relacionados com cada uma das composições objecto de comentário, mas não enquadráveis na sua dimensão breve,

mostrando bem, na variedade de assuntos e abordagens, a inesgotável riqueza da obra lírica de Camões.

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

Sonetos

Quando o Sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa,
ao longo d'ũa praia deleitosa,
4 vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi, os cabelos concertando;
ali, co a mão na face tão fermosa;
aqui, falando alegre, ali cuidosa;
8 agora estando queda, agora andando.

Aqui esteve sentada, ali me viu,
erguendo aqueles olhos tão isentos;
11 aqui movida um pouco, ali segura;

aqui se entristeceu, ali se riu;
enfim, nestes cansados pensamentos
14 passo esta vida vã, que sempre dura.

(*Rimas*, Soneto 18, p. 125)

1. Neste soneto a influência petrarquiana é dupla, pois a situação meditativa evocada no primeiro terceto provém do *incipit* do soneto do Cancioneiro, «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti» (*Canz.* 35), enquanto a estrutura anafórica que caracteriza o resto de *Quando o Sol encoberto vai mostrando* é decalcada de outro soneto de Petrarca, *Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera* (*Canz.* 112), o qual assenta numa análoga estratégia verbal, ritmada pelos advérbios *qui* e *or* (ver a análise nas *Achegas* ao nosso comentário, *infra*). No que, em particular, respeita ao soneto camoniano em apreço, *Aqui* encabeça o primeiro verso do segundo quarteto (v. 5) e *ali* o segundo verso (v. 6), ao passo que os dois versos seguintes apresentam, cada um, uma bimembração, respectivamente, *aqui... ali* (v. 7) e *agora... agora* (v. 8). No primeiro terceto, a bimembração *Aqui... ali* marca o primeiro verso (v. 9) e o terceiro (v. 11). No último terceto, *Aqui... ali* só se encontra no verso inicial (v. 12).

No plano sintáctico, esses pares de advérbios servem para delimitar uma seqüência ora de antíteses, ora de pares sinónimos. Em Petrarca, de acordo com uma distribuição bastante clara, o quarteto fica reservado para as antíteses, ao passo que os tercetos apresentam uma série

de «instantâneos» diferentes que retratam Laura em várias atitudes: no momento em que está a cantar, em que está sentada, em que se volta para trás, se detém, olha para o «eu» lírico, lhe dirige a palavra, sorri, empalidece. Em Camões, diversamente, as antíteses acumulam-se no final do segundo quarteto (*alegre : cuidosa*, v. 7; *estando queda : andando*, v. 8) e no primeiro terceto (*movida : segura*, v. 11; *se entristecem : se riu*, v. 12).

Nas leituras correntes deste soneto, ainda paira uma certa dúvida acerca da hora do dia (pôr-do-sol ou aurora?). Quanto à paisagem, habitualmente imagina-se o poeta a passear à beira do oceano ou do mar. Na verdade, como pensamos ter demonstrado nas *achegas* ao nosso comentário, estamos na hora do ocaso e à beira de um rio, porventura aquele Tejo várias vezes mencionado nas *Éclogas* II e III do *corpus* camoniano. Lemos num dos comentários mais recentes (*Sonetos* 2001: 87) que «a serenidade de um pôr-do-sol em uma paisagem marítima suscita ao eu lírico recordações da mulher com quem compartilhara, no passado, esse ambiente agradável, prazeroso [...]. A despeito de toda a sensação de suavidade e leveza, que advém da descrição da figura feminina, o soneto está impregnado de uma melancolia sutil, que se revela intensa no triste lamento do poeta». A descrição, sóbria e ajustada, não é, porém, isenta de alguns erros de perspectiva. A paisagem não é, como dissemos, marítima, nem, com toda a probabilidade, se trata do mesmo ambiente em que o «eu» lírico esteve outrora em companhia da mulher amada: tal como nos textos de Propércio e do próprio Petrarca que actuam como modelos, a função do ambiente (que, na versão mais antiga do soneto camoniano, não é deleitoso, mas sim solitário) consiste apenas em suscitar as recordações, que aparecem cristalizadas numa sequência de imagens. Finalmente, a melancolia do «eu» lírico não pode ser qualificada de subtil, como acontece nos românticos. Para Camões, o amor é uma verdadeira doença e, ainda por cima, em vez de a curar, o próprio poeta obstina-se fazendo mal a si mesmo, na medida em que não deixa de evocar no seu pensamento a presença dessas imagens obsessivas.

2. Impresso na primeira e na segunda edição das *Rimas* (*Rimas* 1595: 8v; *Rimas* 1598: 9v), o soneto conta com três testemunhos manuscritos, a saber, o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (2), o *Cancioneiro de Luis Franco Correa 1557-1589* (7v) e o *Manuscrito da Torre do Tombo* (151). Além disso, o *incipit* figura no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. A principal oposição, no interior da tradição, diz respeito aos tercetos, para os quais o *Cancioneiro*

de *Cristóvão Borges* propõe uma distribuição diferente daquela atestada nos demais testemunhos:

Cancioneiro de Cristóvão Borges

ceteri

Aqui movida hum pouco, e alli segura
aqui se entristeço, e alli se rio
aqui estovo sentada, e ali me vio
erguendo aquelles olhos tam esentos
e enfim estes cansados pensamentos
passo esta vida vã que tanto dura

Aqui esteve sentada, ali me vio,
Erguendo aqueles olhos tão isentos;
Aqui movida um pouco, ali segura;
Aqui se entristeceo, ali se rio.
Enfim nestes cansados pensamentos
Passo esta vida vã, que tanto dura.

Conforme observa Askins (apud *Cancioneiro de Cristóvão Borges*: 190), o esquema de tercetos CDD EEC, presente em CrB, não encontra em Camões qualquer abonação. Além disso, a versão de CrB mantém o jogo de opostos até ao verso 11, enquanto nos outros testemunhos este jogo é interrompido no verso 9. O resultado é, em CrB, uma tripla anáfora de *Aqui... alli*, com encavalgamento entre os dois tercetos. Note-se que, em perfeita conformidade com o esquema sintáctico dos tercetos, CrB é o único testemunho onde a conjunção *e* anda explicitada nos versos 7 (*e alli*) e 8 (*e hagara*). Finalmente, na versão de CrB as três antíteses encontram-se reunidas no primeiro terceto, ao passo que os outros testemunhos parecem estar mais perto do modelo petrarquiano, tanto pelo esquema rimático como pela sequência das imagens (*esteve sentada : s'assise; me vio : mi trafisse il core; sorrise : se rio*).

A outra lição significativa encontra-se no verso 3, onde a praia é dita *deleitosa* nos impressos, ao passo que nos manuscritos o epíteto relativo é *soydosa, soi-* (CrB, TT) ou *saudosa* (LF). Ora, *soidosa* é um evidente arcaísmo que três dos cinco testemunhos trataram quer de actualizar (*saudosa*), quer de alterar conforme o modelo de Garcilaso (*deleitosa*) e, mais em geral, inspirando-se numa concepção menos properciana, e mais ortodoxa, do *locus amoenus*.

Os dados, tanto aqui como noutros sonetos do *corpus* camoniano, são compatíveis com a hipótese de uma dupla redacção autoral. A tradição divide-se em dois ramos, um dos quais é representado apenas por CrB, enquanto o outro é bipartido em TT por um lado (ver as lições *singulares* dos vv. 6 e 9), e por outro lado, em LF (ver a *singularis* errónea do v. 7), *Rimas* 1595 e *Rimas* 1598. Quanto a PR, não temos qualquer indício

susceptível de indicar a sua colocação no estema. Nestas condições, a versão mais antiga de CrB terá que ser imprimida de forma autónoma, enquanto a versão mais recente (praticamente a única conhecida a partir das edições correntes) se deverá estabelecer com base no estema (ver as notas aos vv. 13-14).

Atribuído a Camões tanto nos impressos, como no *Índice* de Pedro Ribeiro, este soneto, cuja autoria camoniana não é normalmente contestada, parece ter os requisitos indispensáveis para integrar o *corpus* mínimo, conforme os critérios estabelecidos por Emmanuel Pereira Filho e Leodegário de Azevedo Filho: «Mas, em TT - 151, o soneto é dado como de autoria incerta. E qualquer dúvida, segundo o método aqui adoptado, atinge a incolumidade do testemunho a favor de Camões» (*Lírica de Camões* 1, 1985: 283; cf. *ib.*: 234, «Autoria camoniana incerta ou duvidosa»). Seja como fôr, o próprio modelo genético atestado pela tradição deveria, no nosso parecer, valer como indício importante, senão decisivo, a favor da autoria camoniana.

3. Soneto com esquema ABBA ABBA CDE CDE. Na versão mais antiga os tercetos apresentam esquema CDD EEC. Rimas na maioria pobres, pois assentam quer em sufixos adjetivais (-osa, rima B) ou verbais (-ando, rima A), quer em formas verbais morfologicamente análogas (*vin* : *riu*, rima C).

4. 1 *Quando o Sol...* Para um módulo métrico parcialmente análogo, cf. *Os Lusíadas*, «Quando a terra alta se nos foi mostrando» (*Lus.* V 61, 3), além de «novos mundos ao mundo irão mostrando» (*Lus.* II 45, 8).

2 *duvidosa* Cf. *Os Lusíadas*, «Mas já a luz se mostrava duvidosa, / porque a lâmpada grande se escondia / debaixo do Horizonte» (*Lus.* VIII 44, 1-3).

3 *deleitosa* A variante *soidosa*, que apresenta a versão mais antiga (manuscrito CrB), é mais conforme tanto aos modelos clássicos, como à situação de melancolia erótica.

4 *vou... imaginando* Perífrase verbal (cf. v. 1) tipicamente petrarquiana, também bastante frequente em Camões; cf. em particular, na *Carta a ã dama*: «se vou seguindo e buscando / ãa imagem que, de humana, / em pedra se vai tornando» (*Rimas*: 9).

5 *Aqui...* Laura no gesto de consertar a coma aparece no Cancioneiro em «de quali ella spargea sì dolcemente, / et raccogliea con sì leggiadri modi»

(*Canz.* 196, 9-10; ‘o qual [cabelo] ela espalhava docemente / e em ledos modos recolhia após’, cf. Petrarca - Moura 2003: 533) e no ainda mais célebre «Erano i capei d’oro a l’aura sparsi / che ’n mille dolci nodi gli avolgea» (*Canz.* 90, 1-2; ‘Pel’aura em fios de oiro era esparzido / cabelo em doces nós que ela encrespava’, cf. Petrarca - Moura 2003: 279).

6 *ali...* Laura representada no gesto de cobrir o rosto ou a cabeça quer com a mão, quer com o véu (o que pode explicar a variante *testa*, em vez de *face*, no manuscrito TT) é objecto, no Cancioneiro, de descrições e reflexões por vezes bastante requintadas. Assim, em «Tòrto mi face il velo / et la man che sì spesso s’atraversa / fra ’l mio sommo dilecto / et gli occhi» (*Canz.* 72, 55-58; ‘Bem mal me faz o véu / e a mão que tantas vezes se atravessa / entre o gozo perfeito / e os olhos’, cf. Petrarca - Moura 2003: 235), tanto o véu como a mão são outros tantos obstáculos que se entropõem entre os olhos do poeta e Laura, a quem chama o seu sumo deleite. O mesmo tema desenvolve-se em *Canz.* 38, onde o autor se queixa primeiro «d’un vel che due begli occhi adombra» (v. 7), e depois «d’una biancha mano [...], / ch’è stata sempre accorta a farmi noia, / et contra gli occhi miei s’è fatta scoglio» (vv. 12-14; de ‘um véu que olhos belos velaria’, de ‘uma branca mão [...], / que sempre esteve pronta a ser-me ruim / e aos olhos meu escolho ali se fez’ (Petrarca - Moura 2003: 145). Cf. ainda *Canz.* 257. Não obstante a referência implícita aos modelos petrarquianos, a descrição de Camões mantém, contudo, uma bela naturalidade.

7 *aqui...* Note-se a lição errónea de LF, *Ali estando leda, ali cuidosa*, com antecipação a partir do verso seguinte.

9 *sentada* O manuscrito TT apresenta a variante *queda* (com hiato após *aqui*), quer por erro de memória (pois *esteve* é precedido de *estando*), quer no intuito de fazer mais evidente a ligação (*coblas capfinidas*) entre quartetos e tercetos.

10 *isentos* Tranquilos, despreocupados, (aparentemente) não interessados no sujeito poético.

13 *enfim* Conforme o estema, haveria que preferir *e enfim*, lição de CrB, TT, FS.

14 *sempre dura* Como sugerimos nas achegas a este comentário, o autor quer dizer que as suas imaginações, para além de serem vãs, o irão obcecar eternamente, pois a melancolia erótica é doença da alma, e a alma é eterna, isto é, continua a viver, e a doer, após a morte. Para o módulo do verso,

cf. por exemplo Chiara Matraini Contarini, «questa mia vita fral, carica di duolo» (*Selected Poetry* C. 53, 8).

Maurizio Perugi

Aquela triste e leda madrugada,
cheia toda de mágoa e de piedade,
enquanto houver no mundo saúde,
4 quero que seja sempre celebrada.

Ela só, quando amena e marchetada
saía, dando ao mundo claridade,
viu apartar-se d'ũa outra vontade,
8 que nunca poderá ver-se apartada.

Ela só viu as lágrimas em fio,
que d'uns e d'outros olhos derivadas
11 s'acrescentaram em grande e largo rio.

Ela viu as palavras magoadas
que puderam tornar o fogo frio,
14 e dar descanso às almas condenadas.

(*Rimas*, Soneto 81, p. 157)

Lições a corrigir

v. 11 juntando-se, formaram largo rio em vez de s'acrescentaram em grande e largo rio.

v. 12 ouviu em vez de viu.

1. O soneto encontra-se na primeira (*Rimas* 1595: 6) e na segunda edição (*Rimas* 1598: 7), em relação às quais Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 1 61-64) transmite algumas variantes de tradição indirecta que, para além de despertarem o maior interesse, em nosso parecer deverão ser adoptadas na hipótese do estabelecimento de um texto crítico (trata-se, nomeadamente, dos vv. 10 e 12). Na sua redacção *vulgata*, o soneto figura em todas as restantes edições principais da lírica de Camões (*Rimas* 1666: 24; *Obras* II 1861: 24; *Parnaso* I 1880: 18; *Lírica* 1932: 22; *Obras completas* I 1946: 46; *Obra completa* 1963: 10; *Sonetos* 1980: 24; *Lírica de Camões* 2 I 1987: 34). «Insuficiente prova de autoria camonianana», segundo Azevedo Filho, que o remete para o *corpus* aditício (*Lírica de Camões* 1, 1985: 205; cf. *ib.* 2 I 1987: 58). Entretanto, no âmbito do macrotexto existem, como veremos, claros indícios de provável autoria camonianana: para além da sequência

rimática em *-io*, presente num soneto do ‘*corpus mínimo*’, importam as numerosas correspondências textuais entre uma écloga de autoria camoniana comprovada e este soneto, que como tal, a título de hipótese de trabalho, consideramos aqui como autêntico.

«Escribióle el P. en ocasión de ausentarse de su Querida», palavras de Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 1 62) que permitem definir correctamente este poema como soneto ‘de despedida’. Trata-se, ao mesmo tempo, de um soneto ‘de aniversário’, pois «é de celebração de uma data, memorável exatamente pela separação de dois amantes», como nota Izeti Fragata Torralvo (*Sonetos* 2001: 83). «A extraordinária beleza do soneto está neste contraste entre a Natureza bela, serena e indiferente e aquela grande dor dos namorados», observa por sua vez Rodrigues Lapa (*Líricas* 1981: 44).

Como a dimensão mitológica atesta, não se trata simplesmente de descrever a separação de dois amantes. Os elementos mitológicos são dois, a saber, a personificação da Aurora, testemunha única do acontecimento, e a referência final a Orfeu. O último terceto explica, justamente, por que a separação foi triste e leda ao mesmo tempo, e por que o autor pretende que seja para *sempre celebrada* (Earle 2013: 94-95). Também houve quem visse neste soneto uma «reminiscência das cantigas de alba galego-portuguesas» (Moniz 1998: 63), cujo tema típico é a separação dos amantes ao amanhecer, depois de um desfrute amoroso durante a noite.

Não é, obviamente, correcto extrair de tudo isso qualquer indício pseudo-biográfico, como o faz, por exemplo, Mário Domingues («É um Soneto de Luís Vaz que nos denuncia esse encontro de madrugada, certamente com a cumplicidade vigilante de alguma dama da sua corte [a referência é a D. Maria]. Conversaram até o alvorecer, conforme o enamorado no-lo descreve», Domingues 1980:145).

Aponta Faria e Sousa que os tercetos são imitação de Petrarca:

et vidi lagrimar que’ duo bei
lumi,
ch’àn fatto mille volte invidia al sole;
et udi’ sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.

(*Canz.* 156, 5-8)

E em lágrimas vi dois tão belos
lumes
que o sol mil vezes quis ser-lhes igual,
e a gemer ouvi ditos que afinal
fariam parar rios, mover cumes.

(Petrarca - Moura 2003: 453)

Com efeito, deste soneto de Petrarca é que Camões retirou não somente a tríplice anáfora «P' vidi» (v. 1), «et vidi» (v. 5), «et udi» (v. 7), deslocando porém para os tercetos o centro de gravidade do poema; como também os *adynata* do terceto final, sugeridos pelo v. 8 de Petrarca (que Sannazaro, por sua vez, imitara de forma mais precisa, cf. «udiste le parole / da trar un monte et acquetar un fiume», *Disperse* 18, 58-59). Além disso, a crítica parece ter descurado a ligação estabelecida por Camões entre o v. 1, *Aquela triste e leda madrugada*, e o *incipit* de outro soneto petrarquiano (*Canz.*: 157), que, não por acaso, se segue àquele imitado por Camões nos tercetos. Vale a pena recordar (Bell 1921: 174) que o *incipit* desse soneto, *Quel sempre acerbo et honorato giorno*, provém de Virgílio «Jamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum, / semper honoratum (sic di voluistis) habebo» (*Aen.* V 49-50; ‘Se não erro, eis o dia (ó ceu, quiseste-o) / sempre agro para mim, sempre solene’, trad. Mendes 2005; Eneas refere-se ao aniversário do dia em que ele e os seus companheiros ‘as relíquias de meu pai divino, / fúnebre altar sagrando, sepultámos’, *ib.*, V 47-48).

Com referência à *madrugada*, o qualificativo *marchetada* encontra abo-nação numa égloga de autoria camoniana comprovada (de acordo com o critério de Azevedo Filho; cf. *Lírica de Camões* 5 I 2001: 157-161; o editor, como de costume, dispensa-se de assinalar as rimas internas):

Fermosa manhã clara, deleitosa,
que, como fresca rosa, na verdura
te mostras bela e pura, marchetando
as nuvens [...]

(*Lírica de Camões* 5 I 2001: 65)

Outros passos desta égloga que remetem para o nosso soneto são os versos 5-6, «sospiros espalhando / ao vento; e doces lágrimas ao rio (: fio)», e os versos 40-41, «Ao rio se aqueixava, / com lágrimas em fio [: rio], / com que creciam as ondas outro tanto» (cf. também o verso 144, «[...] a esmaltada Aurora»).

Com respeito às quatro tipologias construtivas do soneto, ilustradas por Rita Marnoto (Marnoto 2011: 687), este é um exemplo de bipartição «entre a primeira quadra e o resto do soneto, modalidade que aprofunda as ressonâncias íntimas». Como já dissemos, o soneto assenta numa tríplice

correspondência anafórica entre os *incipit* do segundo quarteto (*Ela só... viu*) e do primeiro (*Ela só viu...*) e segundo tercetos (*Ela viu...*, ou melhor, como veremos, *ouviu*): a anáfora repercute-se, aliás, em *ver-se* no interior do verso 8, de modo a criar entre quartetos e tercetos uma ligação de *coblas capfinidas*. Caracteriza o soneto, na sua integralidade, a presença maciça de pares, quer sinónimos (v. 2, *de mágoa e de piedade*; v. 5, *amena e marchetada*; e, se *grande* é autêntico, v. 11, *grande e largo*), quer antitéticos (v. 1, *triste e leda*; v. 7, *d'ũa outra*; v. 10, *d'uns e d'outros*; v. 13, *o fogo frio*). Acrescente-se, nos versos 7-8, *apartar-se... apartada*, paronomásia verdadeiramente simbólica do tipo de retórica que predomina nesta composição.

2. Os textos da primeira e da segunda edição (*Rimas* 1595; *Rimas* 1598) quase coincidem. Como já foi acima dito, Faria e Sousa transmite, para os versos 12-13, algumas variantes internas que provêm de uma fonte desconhecida e, em nosso parecer, superior ao texto *vulgato*. Além disso, no seu comentário, cita o verso 12 numa redacção diferente, a saber, *dirivadas juntandose aumentarão...*: neste caso, tratar-se-á de um erro de memória.

3. Soneto com esquema ABBA ABBA CDC DCD. Rimas, na maioria, pobres, pois assentam quer em sufixos nominais (*-ade*, rima B) ou verbais (*-ada*, *-adas*, rimas A e D), quer em formas nominais morfológicamente análogas (*-io*, rima C). Compensam essa pobreza, de certa maneira, as relações entre *-ada(s)* e *-ade* (rimas A, D, B), que se situam no plano do simbolismo fónico.

4. 1 *triste e leda* «Triste porque se partia: *leda*, por lo que consiguíó en esta mañana de su Amada, por ternura de la despedida», anota Faria e Sousa (*Rimas várias* I 1685: 1 62). O oximoro é tipicamente petrarquiano (ver *Canç.* 181, 3-4; 320, 3-4; 325, 56; 332, 35-38). «O contraste *triste-ledo* já andava na tradição poética. Camões já o empregara ou veio a empregá-lo noutro soneto (“a *tristeza* com que eu vivi tão *ledo*”), e o poeta palaciano Francisco de Sousa o disse [Cancioneiro geral: 4 252-254]: “Com lembranças ledas, tristes, / vim assim fantasiando”» (Carvalho 2012: 87).

3 *enquanto houver no mundo saüdade* Cf. o verso 13 do soneto *Cara minha inimiga, em cuja mão*: «porque enquanto no mundo houver memória» (*Rimas*: 159).

5 *marchetada* Matizada, tingida de diversas cores. Além da écloga citada *supra* no nosso § 1, Faria e Sousa (*Rimas várias* I 1685: 1 62) remete para

os sonetos 67, 1-2, «O raio cristalino s'estendia / pelo mundo, da Aurora marchetada» (*Rimas*: 150); e 36, 5-6 «olhos, onde tem feito tal mistura / em cristal branco o preto marchetado» (*Rimas*: 134; ao que há a acrescentar o soneto 276, 9-10, «Oh árvore sublime e marchetada / de branco e carmesí», *Sonetos* 1980: 334); bem como para a VI elegia (*Rimas varias* II 1689: 4 42; desprovida «de qualquer prova aceitável de autoria camoniana», segundo Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 4 I 1998: 45), estrofe IV 10-12, «As rosas que de sangue resplandecem / nas candidas boninas marchetadas, / qual roxo esmalte à vista bem se oferecem» (*Rimas varias* II 1689: 4 42). Conforme se lê em Houaiss *sub voce* «marchetar», a primeira abonação do verbo remonta a 1548. Segundo Nascentes, no *Dicionário da língua portuguesa (sub voce)*, aprovado por António Geraldo da Cunha no *Dicionário etimológico (sub voce)*, provém do francês «marqueter» (1380) 'ornar, decorar com marchete'; (1538) 'adornar com manchas coloridas'.

6 Com certeza, a lição *terra* no texto de Faria e Sousa pretende evitar a repetição de *mundo* (v. 3).

7-8 *viu... apartada* Faria e Sousa remete para Petrarca, «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, / partendo onde partir già mai non posso» (*Canç.*: 209, 1-2), e Boscán, «Pues quiso mi ventura / que uviese d'apartarme / de quien jamás osé pensar partirme» (*Obras* 48, 14-16).

10 *lágrimas em fio* Expressão corrente em Camões, como atesta Faria e Sousa com abundância de remissões.

Graças a *Ella ouviu*, lição de Faria e Sousa, obtém-se uma correspondência perfeita com a sequência anafórica *vidi... vidi... udi'*, tal como se encontra nos quartetos do modelo petrarquiano acima citado (*Canç.*: 156). Claro que, na perspectiva de um leitor moderno, esta variante parece banalizar a sinestesia *viu as palavras*: «O último terceto, na continuidade anafórica da imagem visual, aplica à sensação auditiva (*palavras*) a acção de ver (*viu*)», nota António Moniz (Moniz 1998: 64). Conforme o resumo Eduardo Portella no seu ensaio (Portella 1959: 153), a reprovação de *ouviu* já foi pronunciada por Costa Pimpão em 1943 (*Rimas de Luís de Camões*: 76): «ver, por *ouvir* já vem na época medieval, e não é preciso substituí-lo por este verbo»; e, de forma ainda mais explícita, por Rodrigues Lapa: «Entenda-se: “se ajuntaram formando grande e largo rio”. Foi mais ou menos assim que os rectificadores da poesia camoniana deformaram o verso [...] como se a lição original não fosse em tudo perfeita. [...] Alguns editores puseram *ouviu* em lugar de *viu*, que é muito mais poético: desde o tempo de D. Denis que os poetas *vêem*

palavras. Aquele *viu* está no sentido de *assistiu, presenciou, viu proferir*, com todo o acompanhamento dos gestos e do jogo fisionómico» (*Líricas* 1981: 44-45). Ver ainda Fernando Costa Marques: «Mas essas palavras podem ser como aqui acompanhadas de gestos, de expressões fisionómicas, e, por isso, foi possível *àquela triste e leda madrugada* ver, presenciar e ver proferir palavras de mágoa. Maneira de dizer poética» (Marques 1948: 158).

Contudo, tendo igualmente em conta a proximidade paleográfica entre *viu* e *ouviu*, não se pode descartar a hipótese de que essa condenação unânime de *ouviu* dependa, pelo contrário, de um dos erros de perspectiva, devidos, no âmbito da ecdótica, à influência da mentalidade simbolista. Sinestésias existem, claro está, na poesia medieval. Porém, nessa forma tão braquilógica e improvável, e na ausência de provas precisas e conclusivas, parece arriscado atribuir ao autor um recurso estilístico que, na formulação em que se encontra, roça o anacronismo. Significativamente, uma recente edição bilingue conserva *viu* no texto português mas traduz *hear* no texto inglês (*Selected Sonnets*: 68-69).

11 *derivadas* Ver Filenio Gallo, «Piange, che 'l miser cor meschin t'invita, / da cui di pianto un fiume se deriva» (*Rime*, Parte II, 65, 5-6), e Bernardo Tasso, «Ecco che pur, fiume caldo et amaro / che da la fonte del mio cor derivi» (*Amori* II 45, 1-2, *Al Po*). A elaboração maneirista da metáfora tem o seu arquétipo no poeta neoplatónico Pico della Mirandola, «gli ochi miei stanchi a lacrimar suspinge / mutandoli in un rivo, un fiume, un lago» (*Opera omnia*: 1 13; sonetto 7, 3-4), e depois, mais decisivamente, em Michelangelo Buonarroti «Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume, / l'onde della non vostra e salda vena» (*Rime* 95, 1-2; com hápax, isto é, expressão usada uma única vez pelo poeta). Finalmente, considere-se Torquato Tasso:

Donna, lunge da voi
vivo del mio dolore,
né manca il cibo con la vita al core:
perché da voi deriva,
e pare un fiume senza fondo o riva.
Voi siete il fonte, e 'l rio
de la vostra bellezza è 'l pianto mio.

(*Rime* 322, 1-7)

‘Longe de vós, Senhora, vivo da minha dor; e se ao meu coração falta a vida, não falta o alimento, o qual, como deriva de vós, um rio parece sem fundo ou fim [cf. *Canz.* 212, 3]. Vós sois a fonte; o pranto meu é o rio da vossa beleza.’

Aquilo a que Faria e Sousa chama «junta de las lágrimas» já se reconhece em Agnolo Firenzuola, «in voi [violette gentil] con le mie lagrime, ch’in guisa / di largo fiume e pel volto e pel seno / piovon, le bagnerò pur forse il petto» (*Rime* 84, 54-56; ‘as minhas lágrimas, a par de um largo rio, estão a correr-me pelo vulto e pelo seio, chegando até vós [violetas gentis], através das quais talvez consiga molhar o seio da minha amada’).

12 *Ela viu...* A alteração presente em Faria e Sousa (*Juntando-se, formirão largo rio*) provavelmente pouco tem a ver com a exigência de anular a sinalefa entre *-am* e *em*, e muito com o intento de criar uma imagem de gosto maneirista, aquela, nomeadamente, dos dois fios de lágrimas que acabam por se juntar, como aliás o próprio Faria e Sousa não deixa de apontar: «Esto es que el Amante y Amada no sólo se despidieron con muchas lágrimas, sino que se llegaron los rostros (esto entienda cada uno como quisiere), por más que bien se dexa entender como y para que se juntan los rostros de Amada, y Amante porque sin llegarse ellos no se podían juntar ellas» (*Rimas varias* I 1685: 1 63). A atitude de surpresa manifestada pelo comentador parece indicar que a alteração do verso não foi feita por ele. Em todo caso, procura justificá-la, remetendo para modelos tanto clássicos, como modernos. Depois de concluir que «de la experiencia desto resultó el describirse en tales despedidas de amantes la junta de las lágrimas, o con verdad, o con ficción», Faria e Sousa embrenha-se numa longa discussão sobre a variada tipologia literária dos beijos.

Escusado será precisar que o estabelecimento do texto crítico teria, antes de mais, de se fundar numa cuidadosa comparação entre *juntando-se* e *s’acrescentaram*, tendo também em conta que o gerúndio implica, relativamente à lição concorrente, a redução do par sinonímico *grande e largo*, e em contrapartida, a inserção do elemento ‘vazio’ *formirão*.

No que diz respeito ao emprego de *juntar*, o antecedente mais apropriado parece ser a cena de despedida entre Fília e Demofonte, descrita por Ovídio: «ausus es amplecti colloque infusus amantis / oscula per longas iungere pressa moras / cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras» (*Her.* II 93-95; ‘ousaste abraçar-me, dando-me longos beijos no pescoço, e juntar as tuas lágrimas às minhas’). No plano da teoria erótica,

ver a *Ecatonfilea* de Alberti: «Niuna cosa si trova tanto soave a chi vero ami, quanto sulle gote sue e in sul petto suo sentire unite le lacrime tue con quelle di chi t'ami» (*Ecatonfilea*: 5).

Por sua vez, sobre a lição *s'acrescentaram* (noutra ocasião citada como *aumentarão* por erro evidente de memória; ver *supra*, o nosso § 2), observe-se que o verbo *crecer* é abusivamente introduzido pelo mesmo Faria e Sousa num passo da ode *Já a calma nos deixou*, pela primeira vez publicada por Domingos Fernandes, «Sempre os dous caudaes rios / que em meus olhos abrio» (*Rimas* 1616: 20b; estrofe XI 3-4; cf. Angelo Galli, «vedendo gli occhi miei facti doi fonte, / ch'un fiume de ciascuno fuor ne uscia», *Canzoniere* 264, 205-206), que o comentador transforma em «Dous caudaes rios que em meus olhos crecem» (*Rimas varias* I 1685: 1 63).

Quanto a «esto de llamar rio al llanto copioso», Faria e Sousa remete para vários passos de Camões, entre os quais o mais pertinente é a VI estrofe de *A vida me aborrece*, uma das quatro elegias por ele próprio introduzidas no *corpus* camoniano e que, segundo Azevedo Filho, «não apresentam qualquer prova aceitável de autoria camoniana» (*Lírica de Camões* 5 I 2001: 45):

Dexay-me contentar desta tristeza,
e fazer de meus olhos largo rio,
se algum pode abrandar vossa dureza.
Correndo sempre as lágrimas em fio,
farey crescer as ervas por os prados,
poys já de outra alegria desconfio.

(*Rimas varias* II 1689: 4 64)

Ao comentar estes versos, Faria e Sousa remete para os quartetos do soneto:

Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto, um desconcerto;
da alma um fogo me sai, da vista un rio;
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

(*Rimas*: 118)

O arquétipo desta maneira poética, que retomando a tradição provençal do *devinallh*, junta os *adynata* aos *opposita*, é obviamente o soneto petrarquiano *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (*Canz.* 134): o motivo do rio de lágrimas, ali ausente, remonta ao mesmo Petrarca, «di lagrime tal fiume» (*Canz.* 230, 5), «a che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume?» (*Canz.* 279, 10-11; cf. também *Canz.* 301, 2). De Petrarca deriva Sannazaro, «per gli occhi spargo un doloroso fiume» (*Arcadia* 2, v. 130; por sinal, também ressoante no soneto III de Olivier de Magny, *Les soupirs*: 26). Ver também Sannazaro, «onde degli occhi un fiume il tristo volto / mi bagna» (*Disperse* 18, 59-60); a sextina de Laura Terracina, verso 11, «spargo un fiume di lagrime dagli occhi» (apud Ferroni, Quondam 1973: 337); Bartolomeo Gottifredi, «per gli occhi un caldo rio stillando fuore» (*Rime diverse*: 375; 41, 7); Guglielmo Martelli, «Giovane donna, valorosa, e bella / vidi piangendo far d'intorno un rio» (*Primo volume della Scielta di stançe*: 300).

No nosso soneto, o rio de lágrimas é dito quer *grande e largo*, quer simplesmente *largo* na variante à qual recorre Faria e Sousa. Nos modelos renacentistas italianos, o epíteto *largo* é de longe o mais atestado (Chariteo, *Altre rime* 14, 4; Giusto dei Conti, *Spurse* 207, 58; Tebaldeo, *Rime* 3 2: 747; estr. 593, 7; Serafino Aquilano, *Rime*, Sonetti dubbi 43, 4 [= *Strambotti* 563]; Gian Battista Refriggerio, *Rimatori bolognesi del '400*, 14, canzone 4), levando mesmo a chancela de Pietro Bembo, «e largo fiume / verso per gli occhi» (*Rime* 42, 12) e «più largo fiume gli occhi miei» (151, 10); ver ainda Veronica Franco, *Rime* son. 6, 4; Guido Guidiccioni, *Rime* 102, 11; ou M. Girolamo Molino, *Rime* 90, 67. Esse epíteto é acompanhado de um outro em Lorenzo de' Medici, «fan gli occhi un lacrimoso fiume e largo» (*Opere* son. 35, 10), e em Tebaldeo, «di lacrime un corrente e largo fiume» (*Rime* 2 1: 192; 63, 6), «gli occhi miei molli / lassano un largo et abundante fiume» (*Rime* 2 1: 402; 269, 23-24).

Em confronto com tamanha cópia de abonações, o epíteto *grande*, além de genérico, é muito mais raro. Cf. Serafino Aquilano, «el pianto mi fa eguale / a quel gran fiume, el qual tanto se scrive» (*Strambotti* 614-615); Cesare Gonzaga, «dove per gli occhi ogni anima gentile / versa un gran fiume» (*Rime, Appendice* 56, 2-3). Parece significativo que o próprio Sannazaro, ao redigir uma segunda versão do passo da *Arcadia* acima citado (2, v. 130), mudasse «che spargo ognior per gli occhi un largo fiume» para «per gli occhi spargo un doloroso fiume» (ver Corti 2001: 320).

13 *que puderam...* Como aponta Faria e Sousa, este oximoro, que remete para o motivo do ‘icy Fire’, também se encontra em *Os Lusíadas*, onde se refere a Vénus, cujo olhar «[...] os Pólos gelados acendia, / e tornava do Fogo a Esfera, fria» (*Lus.* II 34, 7-8), remontando a Petrarca, «quando avrò queto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve» (*Canz.* 30, 9-10), ao que cabe acrescentar, pelo menos, «ardendo lei, che come un ghiaccio stassi» (*Canz.* 125, 11), «et ardo, et son un ghiaccio» (*Canz.* 134, 2), «di state un ghiaccio, un foco quando iverna» (*Canz.* 150, 6), «et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi» (*Canz.* 298, 3). Para a oposição entre *foco* e *neve*, cf. *Canz.* 30, 31. Entretanto, o passo petrarquiano mais próximo do nosso é «freddo foco» (*Canz.* 147, 12), do qual se terá recordado Bernardo Tasso nas estrofes a Giulia Gonzaga, «Potrebbe il dolce riso arder il mare, / far liquida la terra, e freddo il foco» (*Rime* I 375).

14 *e dar descanso...* «As we read the musical final line, with its alliteration of |d|, we are in touch with the power that could relieve the torments of the damned» (Earle 2013: 95).

Maurizio Perugi

Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquel'alma me aparece
4 que para mim foi sonho nesta vida.

Lá nua soïdade, onde estendida
a vista pelo campo desfalece,
corro par'ela; e ela então parece
8 que mais de mim se alonga, compelida.

Brado: Não me fujais, sombra beninal!
Ela (os olhos em mim cum brando pejo,
11 como quem diz que já não pode ser),

torna a fugir-me: e eu, gritando: Dina...
antes que diga mene, acordo, e vejo
14 que nem um breve engano e posso ter.

(*Rimas*, Soneto 100, p. 166)

1. Tema do soneto é a aparição nocturna da amada morta: mas essa visão, longe de proporcionar consolação ao sonhador, torna-se motivo de ulterior desilusão. A «mágoa, sem remédio», a que o poeta se refere no soneto *Alma minha gentil, que te partiste* (*Rimas*: 156, Soneto 80, v. 11), de ter perdido a amada provoca no sujeito lírico um estado de profunda angústia, que o leva a concentrar-se obsessivamente na memória do que 'poderia ter sido mas nunca foi': a *maginação* (v. 2), o que *foi sonho nesta vida* (v. 4). Não consegue, desta forma, encontrar descanso. Exausto, enfim, adormece e tem um sonho, no qual lhe aparece, num espaço conotado pela solidão e pela imensidão, o fantasma da amada. Feliz com aquela visão, o amante corre para a imagem da amada, que porém parece afastar-se à medida que dela se aproxima, até que se esvanece quase por completo. A sua voz, ao gritar pelo nome da amada, é cortada pelo seu despertar, constatando que nem em sonhos consegue ver realizados os seus desejos.

2. O soneto apresenta questões problemáticas relativas à autoria. Leodegário de Azevedo Filho não o inclui no seu cânone mínimo, pois a transmissão do texto não respeita as regras por este crítico estabelecidas

para o determinar: não chegou até nós através do «duplo testemunho quinhentista incontroverso». De facto, *Quando de minhas mágoas a comprida* não consta na edição das *Rimas* de 1595, tendo sido publicado pela primeira vez na edição de 1598 e encontrando-se no *Manuscrito apenso*. Será incluído, posteriormente, nas impressões da lírica camoniana de 1666, nas *Rimas* comentadas por Faria e Sousa (1685, 1689) e, a partir da edição de Juromenha (1860-1869), em todas as seguintes edições modernas da poesia lírica de Camões (Teófilo Braga, José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade, Costa Pimpão, António Salgado Júnior). O problema é que, no *Índice do Padre Pedro Ribeiro*, o soneto é atribuído a Diogo Bernardes, provavelmente por erro do copista, dado que nunca foi incluído nas obras de tal poeta – o único poeta quinhentista, aliás, a publicar a sua produção poética, ou uma parte dela, em vida. O que leva ainda Leodegário de Azevedo Filho a encarar com uma certa prudência a autoria camoniana deste soneto é o facto de ele não ter sido transmitido por nenhum manuscrito quinhentista ou mais tardio (até agora conhecido) que recolha composições do nosso poeta, para além do *Manuscrito apenso*, que tem uma ligação genética directa com a tradição impressa, pois está na base das *Rimas* de 1598. De qualquer das formas, o próprio estudioso brasileiro indica-o entre os sonetos de muito plausível autoria camoniana, no segundo volume da sua edição.

Seja como for, o texto parece encaixar na série de sonetos dedicados à mulher-*schermo* chamada Dinamene. Haverá pois que relacionar este soneto com *Alma minha gentil, que te partiste* (*Rimas*: 156, Soneto 80), *Cara minha inimiga, em cuja mão* (*Rimas*: 159, Soneto 86) e *Ab! minha Dinamene! Assi deixaste* (*Rimas*: 167, Soneto 101), este último também excluído do cânone mínimo de Azevedo Filho. Que este texto tenha ou não tenha na sua base um acontecimento biográfico autêntico não é significativo para a sua apreciação, isoladamente ou em correlação com os outros da série. O que interessa é que existe, na produção poética camoniana, indicação de um possível percurso narrativo, no qual o ponto fulcral se colocaria no falecimento da amada: e este soneto poderia pertencer a uma ‘segunda fase’ de composições elaboradas *in mortem* da mulher.

3. Soneto de esquema ABBA ABBA CDE CDE. Obedece, nos quartetos, ao esquema canónico dos sonetos atribuídos a Camões (que não é o dominante nos poetas renascentistas portugueses, como evidenciou Anastásio

1998: 1. 251-272) e, nos tercetos, a um dos esquemas privilegiados, em termos percentuais, por Camões.

4. 1 *minhas mágoas* A aliteração em |m| com centro no possessivo *minhas* reflecte, sem a sua ‘ecolalia’ algo cacofónica, o *incipit* do mais comentado *Alma minha gentil, que te partiste*, bem como o *incipit* de *Cara minha inimiga, em cuja mão*. Desta feita, à sequência |ma| : |mi| do primeiro e à anáfora |mi| : |mi| do segundo, prefere-se a variação |mi| : |ma|, em sílabas iniciais contíguas. Aliás, o possessivo *minha*, com aliteração imperfeita (incidindo apenas na vogal |i| e na difracção das consoantes nasais |n| : |m|), relaciona este soneto também com o último citado *supra*, ou seja, *Ab! minha Dinamene! Assi deixaste*.

2 *imaginação* A forma com aférese, por queda da vogal inicial, parece ser um hápax na lírica camoniana, por apenas surgir uma vez, em confronto com a forma mais usada de *imaginação*. Neste caso, como nos outros em que Camões usa o substantivo na lírica amorosa, *imaginação* remete para aquela actividade consciente ligada ao conceito de «immoderata cogitatio», no qual se funda o princípio do amor, desde Andrea Cappellano até aos poetas do século XVI. O verbo imaginar, ligado à «cogitatio» obsessiva que favorece o sono e antecede o sonho-visão, aparece também na canção de Dante *Donna pietosa e di novella etate*: «ymaginando», «[l]o ymaginar fallace» (*Vita nova*, 14, 22, v. 39; 26, v. 65). Lembre-se ainda, na *Vita nova*: «E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m’apparve una maravigliosa visione» (1. 14). A descrição das fases anteriores ao sono, caracterizadas por uma intensa actividade mental que vai gerar o sonho, é usada por Camões também no poema épico (Ferro 2009), introduzindo os sonhos proféticos: «Estando já deitado no áureo leito, / onde imaginações mais certas são, / revolvendo contino no conceito / de seu ofício e sangue a obrigação, / os olhos lhe ocupou o sono aceito, / sem lhe desocupar o coração; / porque, tanto que lasso se adormece, / Morfeu em várias formas lhe aparece» (*Lus.* IV 68).

3-4 *sonhos...sonho* As figuras de repetição (anáfora, paralelismo, quiasmo), aliadas à antítese, todas elas recursos caros à poética camoniana, estão bem presentes neste soneto, nomeadamente nos vv. 3-4: *sonhos* em sentido primário (v. 3) : *sonho* em sentido figurado (v. 4); ‘estado de sono’ (v. 3) : ‘estado de vigia’ (v. 4). Além disso, ver nos vv. 7-8 em posição quiasmática: *ela; corro : alonga*.

9-12 *Brado...* A inserção do discurso directo não é rara nos sonetos camonianos. Recordem-se, por exemplo, *Seguia aquele fogo que o guaiava* (*Rimas*: 147, Soneto 61) ou *Sete anos de pastor Jacob servia* (*Rimas*: 131, Soneto 30). Nestes versos, visa acentuar o aspecto dramático do poema e, ao mesmo tempo, o efeito de verosimilhança do relato onírico.

9 *sombra benina* Já na tradição clássica os defuntos e as imagens mentais produzidas por sonhos e visões, ou do além-túmulo, são equiparados a sombras (a partir de Omero, *Od.* XI 207, passando por Virgílio, para chegarmos a Dante; sobre este último, cf. *Enciclopedia dantesca, sub voce* «Ombr»). Neste verso do soneto, reside a única variante significativa entre a lição do *Manuscrito apenso* e a tradição impressa. De facto, o manuscrito regista *divina*, em vez da lição *benina*, acolhida em todas as edições a partir de 1598. É possível hipotisar uma intervenção de natureza censória sobre esse adjectivo, sendo igualmente plausível justificar a presença do sintagma *sombra divina*, interpretando-o em perspectiva platónica. Platão, falando de imagens e de simulacros, distingue efectivamente «una produzione divina, cioè naturale, e una produzione umana artificiale, e fra i simulacri della produzione divina compaiono appunto le immagini mentali dei sogni e quelle visive delle ombre e dei riflessi; il termine usato in entrambi i casi è *fantasma*» (Cavini: 751-752). Todavia, o facto de o sintagma «*ombra benina*» se encontrar na *Elegia* IV 4 de Propércio induz a manter a lição da tradição impressa («*experiar somnum, de te mihi somnia quaeram: / fac venias oculis umbra benigna meis*», vv. 65-66; ‘*experimentarei dormir, pedirei sonhos contigo: / aparece aos meus olhos, sombra benigna*’).

12-13 *Dina... mene* Quanto a Dinamene, remeto para o comentário de Maurizio Perugi ao soneto *Cara minha inimiga, em cuja mão* (Perugi 2012). O tom dolente e sombrio de todo o presente soneto, veiculado em primeiro lugar pela referência à noite em que se desenvolve presumivelmente a acção e que se prolonga pela visão do espaço evanescente e fantasmático em que vagueia a efigie da amada, é corroborado ainda pela adopção de um recurso que Camões provavelmente colhe em Ariosto no *Orlando Furioso*. No poema italiano, estamos na fase em que Orlando já recuperou o siso e combate contra os infiéis em Limpadusa. É aí que morre o seu amigo Brandimarte, o qual, antes de soltar o último suspiro, consegue dirigir-se a Orlando «*e dirgli: – Orlando, fa che ti ricordi / di me ne l’orazion tue grate a Dio; / né men ti raccomando la mia Fiordi... – / ma dir non poté: – ... ligi –, e qui finio*» (*Orlando Furioso* XLII 14, 1-4). O nome da amada ou

do amado que fica ‘cortado ao meio’ pela morte de quem o pronuncia não era desconhecido nas letras. Faria e Sousa recorda, entre muitos, Giovan Battista Guarino e *Il pastor Fido* (*Rimas varias* I 1685: 146). Encontra-se também nas oitavas de *Os Lusíadas* transcritas por Faria e Sousa no seu comentário ao poema, quando ao descrever a morte de um moço valente e namorado na Batalha de Aljubarrota, no canto IV, se diz: «O fugitivo espirito se lhe vai, / e nele o pensamento / que o sustinha; / e saindo, da dama a quem servia, / o nome lhe cortou na boca fria» (Tocco 2012: 52).

14 *engano* palavra recorrente na lírica camoniana, onde ocorre pelo menos 35 vezes (segundo a edição de Costa Pimpão), e que se torna tópica nas obras dedicadas ao sonho, «a partire dall’inganno onirico intenzionale da parte di Zeus nel sogno di Agamennore fino alla trattazione dell’inganno onirico spontaneo in Platone, Aristotele e negli Stoici» (Cavini 2009: 738).

Valeria Tocco

Dizei, Senhora, da Beleza ideia:
para fazerdes esse áureo crino,
onde fostes buscar esse ouro fino?
4 de que escondida mina ou de que veia?

Dos vossos olhos essa luz Febeia,
esse respeito, de um império dino?
Se o alcançastes com saber divino,
8 se com encantamentos de Medeia?

De que escondidas conchas escolhestes
as perlas preciosas orientais
11 que, falando, mostrais no doce riso?

Pois vos formastes tal, como quisestes,
vigiai-vos de vós, não vos vejais,
14 fugi das fontes: lembre-vos Narciso.

(*Rimas*, Soneto 121, p. 177)

1. Soneto célebre, no qual o poeta se pergunta donde é que a mulher amada pode extrair os elementos da sua perfeição, tão excepcionais e de tal ordem que convertem a Senhora na própria ideia de Beleza. Esses elementos são fundamentalmente três, os cabelos dourados, os olhos luminosos e a boca sorridente, com dentes claros como pérolas. Trata-se de metáforas características da representação feminina petrarquesca, que encontram o seu correspondente em vastíssimas áreas da tradição italiana e ibérica.

O soneto coloca-se, certamente, no sulco do platonismo de fundação petrarquesca, mas em certo sentido para o inverter, quase o negando. A expressão *da Beleza ideia* (v. 1), mediante a qual a Senhora «é» a própria ideia de Beleza, diferencia, de facto, o texto camoniano do paradigma petrarquesco oferecido pelo soneto número 159 do Cancioneiro, *In qual parte del ciel, in quale ydea*, no qual o poeta se pergunta onde se encontrará a ideia platónica a partir da qual foi copiada a mulher, como seu duplo.

Em Camões não há uma ideia metafísica e uma mulher que a partir dela seja modelada. Não existe propriamente uma metafísica, digamos. Apenas existe a mulher, ela própria *ydea*, beleza absoluta e modelo de si própria. A Senhora, além do mais, «criou-se», não tendo sido criada por

um Deus, como paradoxal mas explicitamente é dito nos versos de *Dizei, Senhora, da Beleza ideia*. Produziu ela a própria beleza, extraindo os elementos do seu resplendor de um universo natural e não metafísico, com uma total autonomia do plano divino. De facto, suspeita-se que tenha actuado *com encantamentos*, à maneira da prototípica maga Medeia, portanto em desarmonia com o equilíbrio neoplatónico que promana do circuito Criador-criatura. Todos estes são elementos culturais que chegavam até Camões através do provável conhecimento que detinha de Marsilio Ficino e de Leão Hebreu.

Eis então por que irrompe o gesto subtilmente agressivo, no último terceto: se a Senhora foi artífice única de si própria, arrisca-se a ter o mesmo fim do mítico Narciso, que ao enamorar-se da sua própria imagem perdeu a vida. O reenvio para Narciso, tal como o precedente, para Medeia (que muitas vezes faz par com Circe), encontra-se bem presente na tradição petrarquista. Em Camões, assume a forma de uma ameaça: tal como Narciso, num circuito auto-erótico impenetrável, acabou por se destruir a si próprio, assim a mulher, na sua aristocrática, imperial e resplandecente auto-suficiência, deve temer os espelhos e as superfícies reflectoras, as quais, ao reenviarem-lhe a sua imagem, a condenariam a uma autocontemplação fatal. Reconhece-se uma ironia galante, mas também feroz, neste soneto em que o louvor é dilatado até ao extremo da hipérbole, e por isso mesmo se inverte na advertência final, insinuante e quase sinistra.

2. O soneto é transmitido pelo *Cancioneiro de Luis Franco Correa* (fl. 49) e pela edição das *Rimas* de 1668, preparada por Álvares da Cunha. A atribuição parece segura. No *Cancioneiro de Luis Franco Correa* encontramos diversas variantes que parecem ser qualitativamente inferiores, sugerindo uma redacção que não foi corrigida ou tende para a banalização.

3. Soneto com esquema: ABBA ABBA CDE CDE, predominante em Petrarca e em vastíssimos territórios do lirismo epocal. A rima *dino* : *divino* (vv. 6-7) comporta elementos de para-equívoco, que são enfatizados também semanticamente ('dignidade' e 'divindade') no excesso eulogístico, em associação com a paronomásia, a figura que usa sucessivamente palavras com som semelhante.

4. 1 *Dizei... Beleza ideia* Note-se a aliteração entre início e final do verso, com disposição em quiasmo dos sons consonânticos |dz| (*Dizei*) e |zd|

(*beleza ideia*) e reproposição dos sons vocálicos |e| e |i| (*dIzEI-bEIEza IdEIda*). O tratamento da mulher a quem o poeta se dirige como *Senhora* é herança daquele uso cortês em virtude do qual a amada é sempre socialmente superior, *domina*, do occitano *midons*, que é masculino.

2 *crino* A forma masculina conserva provavelmente o género do latim *crinis*.

3 *esse ouro* Paralelismo evidente e reiterado com *esse áureo* do verso precedente. A metáfora áurea para os cabelos, que é habitual no petrarquismo, é assim reafirmada e enfatizada na sua preciosidade.

4 *escondida* Atributo que se repete no v. 9, *escondidas*, por poliptoto, a figura que consiste na repetição com um breve intervalo de uma mesma palavra em formas gramaticais diversas. A fonte natural donde a Senhora extrai as próprias belezas é remota, inatingível por outrem que não ela própria, a não ser que seja por artes mágicas. Note-se que o «naturalismo» de *mina, veia* (v. 4) e *conchas* (v. 9) é contudo dotado, em parte, de um «irrealismo» metafórico, em virtude do qual a linguagem poética não distingue voluntariamente realidade e imaginação.

5 *luz Febeia* A luz de Febo, ou seja, do sol, como em *Os Lusíadas* II 72, 2.

6 *respeito* Aspecto nobre, ou melhor, grandioso, magnificente e digno, que é precisamente característico de uma condição imperial.

7-8 *Se... Medeia* O poeta pergunta-se se o aspecto tão majestoso e resplandecente da mulher será fruto de divina sapiência (ou seja, implicitamente, de criação divina, ou pelo menos de uma colaboração da mulher com a potência divina) ou de encantos mágicos e portanto estranhos, se não contrários, ao divino. Medeia, a maga que ajudou Jasão a obter o véu de ouro, é indicada como feiticeira paradigmática, e não se esqueça que a heroína do mito e da tragédia antiga foi também autora de vários delitos.

10 *perlas preciosas orientais* Cf. Petrarca, «di cinque perle oriental' colore» (*Canz.* 199, 5), bem como o sintagma «perle orientali», muito difundido entre os petrarquistas. Referem obviamente os dentes; cf. Sannazaro, «mostrava alcuna parte de' denti, di tanto strana e meravigliosa leggiadria che a niuna altra cosa che a orientali perle gli avrei saputo assomigliare» (*Aradia* IV 6).

11 *doce riso* «dolce riso» é sintagma numerosas vezes repetido no Cancioneiro: 42, 1; 123, 1; 149, 2 etc.

13 *vigiai-vos de vós, não vos vejais* Notável construção em quiasmo com uma destacada paronomásia nos extremos (*vigiai... vejais*), tripla reproposição de *vos* / *vós* e aliteração geral da constrictiva lábio-dental sonora |v|.

14 *lembre-vos Narciso* Cf. Petrarca: «Certo, se vi rimembra di Narcisso, / questo et quel corso ad un termino vanno, / benché di sì bel fior sia indegna l'erba» (*Canz.* 45, 12-14). Narciso, o formosíssimo jovem em vão amado pela ninfa Eco, enamorou-se da própria imagem que via reflectida numa fonte, e pelo impacto da emoção que o invadiu nela morreu, como conta Ovídio nas *Metamorfoses* (*Met.* III 407-510).

Roberto Gigliucci

O dia em que eu nasci, moura e pereça,
não o queira jamais o tempo dar,
não torne mais ao mundo, e, se tornar,
4 eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o sol se [lhe] escureça,
mostre o mundo sinais de se acabar,
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
8 a mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a cor perdida,
11 cuidem que o mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,
que este dia deitou ao mundo a vida
14 mais desgraçada que jamais se viu.

(*Rimas*, Soneto 131, p. 182)

1. Soneto de desespero, de automaldição. Abre-se com a exclamação ‘morra o dia em que eu nasci’, que deriva do *pereat dies* bíblico de Job, e depois desenvolve o motivo apocalíptico, com alocução final à humanidade perdida e regresso a si próprio, ou seja, ao próprio destino individual. Estrutura portanto em harmónica, por assim dizer: da automaldição individual, ou seja, da autodestruição absoluta, à destruição universal e depois regresso ao discurso sobre a própria desgraça. Tudo isto numa relação obsessiva com o dia do nascimento, mas sobretudo, em nosso entender, com os relativos aniversários (*retorno*). De facto, se são apenas os primeiros dois versos a fazerem ecoar a vontade de auto-anulação retrospectiva, de origem bíblica, o resto do soneto é dedicado a um imaginário semi-apocalíptico que se deverá verificar no dia natalício, para marcar patentemente com sinais universais de desgraça o *próprio ser* do sujeito-poeta através de todos os distúrbios que se abatem sobre o dia que reevoca a sua vinda ao mundo. Como que a querer punir a pertinácia do tempo que todos os anos volta a propor a ignomínia daquele natalício. Como que a querer substituir no calendário, àquele dia, um vazio, ou a querer assinalá-lo para sempre como data ameaçadoramente sepulcral para a humanidade.

O soneto reelabora, por vezes com notável fidelidade, o célebre passo, de teor escandaloso, do *Livro di Job*. O seu III capítulo começa, de facto, assim: «Por fim, Job abriu a boca e amaldiçoou o dia do seu nascimento. / Tomou a palavra e disse: / “Desapareça o dia em que nasci e a noite em que foi dito: ‘Foi concebido um varão!’ / Converta-se esse dia em trevas!” [...]». O passo encontra-se em estrita relação com a sua provável fonte, a desconcertante maldição de Jeremias: «Maldito seja o dia em que eu nasci! Não seja abençoado o dia em que minha mãe me deu à luz [...]» (*Jr* 20, 14). O versículo de Jeremias contém uma extraordinária energia que induz à maldição de si como fuga impossível de um Deus violento e quase impostor, ao passo que em Job o pedido de destruição tende para o nada, como opção suprema. Além disso, a obsessão de uma auto-anulação tão feroz não entra em contradição com um narcisismo igualmente feroz (destruição de si como forma suprema do culto de si próprio), num quadro de monstruosa e heróica «hipertrofia do eu» (Matos 1987: 38). O excesso trágico, de derivação bíblica, transborda pois da dimensão cortês-petrarquista, para captar também o filão estilístico cómico-satírico. Note-se que Bismut (1970: 377) fala, a propósito de *O dia em que eu nasci, moura e pereça*, de exagero burlesco, de um misto de tristeza e fanfarronice, quase à maneira de François Villon.

A secção apocalíptica do soneto insiste sobre o obscurecimento e sobre a perda de luz, que é um elemento bem presente em Job. Mas poder-se-iam da mesma feita citar, para além de *Apocalipse* 6, 12, outros passos proféticos da Bíblia que lhe são análogos. A fórmula da explícita *maledictio*, que se faz devedora a Jeremias e é alternativa ao *pereat dies*, sofre uma nova difusão, verdadeiramente crucial, na Baixa Idade Média, com Arrigo da Settimello, na sua célebre *Elegia*: «Sit maledicta dies, in qua concepit et in qua / me mater peperit, sit maledicta dies [...]» (*Origini*: 710; ‘seja maldito o dia em que minha mãe me concebeu e me deu à luz’). Aliás, o estilema da *maledictio* virá a alcançar uma difusão superior à do *pereat dies*. Verificamo-lo, por exemplo, com Dante, no *Inferno*, quando os condenados «bestemmiavano Dio e lor parenti, / l’umana spezie e ’l loco e ’l tempo e ’l seme / di lor semenza e di lor nascimenti» (III, 103-105). Também o amigo de Dante, Cino da Pistoia, insistia no mal que era ter nascido. Trata-se, muitas vezes, de maldições circunscritas à queda amorosa, mas além disso também o ataque contra o dia do nascimento está relacionado com o lamento pelo sofrimento do enamorado. Assim é em

Petrarca: «et maledico il di ch'ï vidi 'l sole, / che mi fa in vista un huom nudrito in selva» (*Canç.* 22, 17-18).

O *topos* do dia maldito encontra-se tão difundido que se torna expressão quase estereotipada, também para além do domínio da poesia. Na verdade, a atitude desesperada e melancólica de quem se deseja a si próprio uma total destruição pessoal traduz-se numa espécie de moda poética dos séculos XIV e XV. Considerem-se autores como o poeta de Treviso, Niccolò de' Rossi, e a tradição das *disperate*, canções que exprimem a angústia e a obsessão de uma ruína universal. De entre os autores com toda a probabilidade conhecidos por Camões, citaria pelo menos Tebaldeo.

2. O soneto tem como fontes textuais:

— O *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, que é do século XVI, onde anda anónimo (132). A atribuição a Camões, registada na margem esquerda, foi feita em século posterior;

— O *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, que é também do século XVI (1578), fazendo parte de uma série de cerca de 40 sonetos que abre a segunda parte do manuscrito (fl. 65v; ed. Askins, n.º 119: 130);

— O *Cancioneiro Fernandes Tomás*, que é mais tardio, sendo esta a única fonte com atribuição explícita: «De Luis de Camoes» (174v);

— O manuscrito 324 della Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra [BGUC], onde o texto é submetido a uma infeliz manipulação, a considerar de cronologia avançada, cujas variantes são minuciosamente analisadas por Vasco Graça Moura (Moura 2004: 139-141).

Só a partir do século XIX passa a fazer parte da tradição impressa, com a edição do Visconde de Juromenha (*Obras* II 1861: 339), que declara seguir o texto do *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, mas leva a cabo variações de lição arbitrárias (ver *infra*, notas). Costa Pimpão baseia-se na edição do Visconde de Juromenha. O soneto passou a ser incluído no *corpus* de Camões a partir da edição de Juromenha. Acolhem-no Teófilo Braga nas *Obras completas* (1873-1874, e depois em *Parnaso* de 1880), José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (1932), Hernâni Cidade (1946), Roger Bismut (1970), Cleonice Motta Berardinelli (1980) e Maria de Lurdes Saraiva (II 1994).

Juromenha entende que o soneto se deve situar nos últimos anos da vida do poeta, mas sem justificar a segurança de uma tal tomada de posição («bem se vê», escreve, *Obras* II 1861: 497), sendo seguido por

Teófilo Braga, o qual acrescenta motivações públicas: peste e catástrofe da nação. Por sua vez, Storck (1880) situa-o no período da viagem à Índia, Rodrigues (1910) durante a permanência em Ceuta e Agostinho de Campos (1925) é de opinião que não foi escrito na velhice, pela energia e pela veemência que lhe é própria. Todas estas são hipóteses desprovidas de verdadeiros fundamentos.

A autoria camoniana é pois controversa. Um contributo para a tese de uma mais que provável apocrifia provém de Aguiar e Silva (Silva 1994), ao passo que favoráveis à atribuição a Camões são, mais recentemente, Vasco Graça Moura (Moura 2004) e Hélio Alves (Alves 2007, 2009).

3. Soneto com esquema: ABBA ABBA CDE CDE, que aliás é o *pattern* esmagadoramente maioritário do Cancioneiro de Petrarca. As rimas A e B, em *-eça* e em *-ar*, são pobres, com terminações correntes, o mesmo se podendo dizer da rima E, que é desinencial, em *-iu*.

4. 1 *O dia em que eu nasci, moura e pereça* Juromenha alterava o verso para: *O dia, hora em que naci moura e pereça*. A gemação de *dia* em *dia* : *hora* visará talvez corresponder a *moura e pereça*, num paralelismo insensato. Note-se que *moura e pereça* só aparentemente forma uma bimembração sinonímica: *pereça* implica um acréscimo relativamente a *moura*, como que a dizer, ‘morra e seja anulado’, num crescendo que vai do simples apagar-se até à destruição total. Observe-se, além disso, como a dualidade (fenómeno absolutamente intrínseco à dimensão da «pluralidade» petrarquesca e portanto petrarquista) escande vários versos do soneto. Estruturalmente, cf. os vv. 5, 7, 9, 10; o poliptoto, figura de retórica que consiste na repetição de uma mesma palavra em formas gramaticais diversas, no v. 3 (*torne... tornar*); e a relação de sinonímia no verso 12 (*temerosa... espantes*). Recorde-se um verso de *Os Lusíadas* que apresenta algumas analogias com este primeiro verso, pela presença de *nasci* e a ditologia no final: «onde eu nasci, progénie forte e bela» (*Lus.* IX 42, 2). A expressão ‘morra o dia em que eu nasci’, além de se encontrar no citado passo de *Job*, tem o seu correspondente, da mesma feita, na tragédia antiga, com o *Hercole Oetaeus*, atribuído a Séneca (vv. 1131-1133). Cf. também a *Arcadia* de Sannazaro: «Perisca il mondo e non pensar ch’io trepidi, / ma attendo sua rüina [...]; / Caggian baleni e tuon quanti ne videro / i fier Giganti in Flegra, e poi sommergasi / la terra e ’l ciel, ch’io già per me il desidero» (*Arc.* Écloga 1, 40-45).

3 *não torne mais ao mundo e, se tornar* Cf. os vv. 2-3 do soneto *Que me quereis, perpétuas saudades*: «Que o tempo que se vai não torna mais, / e se torna, não tornam as idades» (*Rimas*: 170; Moura 2004: 143).

4 *eclipse nesse passo o sol padeça* Aliteração em consoante constrictiva sibilante. O *Cancioneiro Fernandes Tomás* regista *nesse espaço* como *lectio singularis*, que só viremos a encontrar no texto manipulado do manuscrito da BGUC: «“nesse passo” se resolve numa pura dimensão temporal e se refere ao momento em que o dia fatal pudesse porventura repetir-se a despeito da irreversibilidade do tempo, o “nesse espaço” tem uma conotação mais afirmativamente espacial: refere-se ao “mundo” do verso anterior, *ao espaço desse mundo*» (Moura 2004: 139).

5 *o sol* Arbítrio de Juromenha seguido por Costa Pimpão. Tanto o *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, como o *Cancioneiro de Fernandes Tomás* e o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* registam *o ceo*. É portanto o céu a obscurecer-se, não o *sol*, que já se tinha eclipsado no verso precedente.

7 *nasçam-lhe monstros* Cf. Tebaldeo, «e ne nascano monstri» (*Rime* 2. 1: 450; 279, v. 61), «I spaventosi mostri, ad uno ad uno, / or tutti quanti insieme, escan d'inferno» (*Rime* 3. 2: 1183; dubbie 73, vv. 46-47); Aretino, «e fuor saltassi monstri» (*Poesie varie* 72, 47).

7 *sangue chova o ar* Cf. Baldassarre Olimpo, «Vorrei che dal ciel piovesse sangue» (estraboto da *Nova Phenice*, 1526, apud Vitaletti 1919: 229); Serdini, mais genericamente «bíblico»: «e corra i fiumi impetuoso sangue» (*Le 'nfastidite labbra* - *Rime*: 41).

8 *a mãe ao próprio filho não conheça* O verso configura um mundo não só, ou não tanto, destruído, como também invertido, segundo o próprio *topos* do mundo às avessas, de vastíssima difusão. Cf. p. ex. Martin Moya, *Amygos, cuid'en que Nostro Senhor*: «O mundo tod'a avessas veg'ir, / e quantas cousas no mundo som / a avessas andam» (8-10).

9 *de ignorantes* Cf. em *Os Lusíadas* «de ignorantes» (II 112, 3), «de ignorante» (VIII 15, 2), em ambos os casos em fim de verso (Alves 2007: 287).

10 *as lágrimas no rosto, a cor perdida* A forma de ablativo absoluto, à maneira grega e latina, encontra-se bem documentada em Camões e nos poetas coevos, como mostra Alves (2007: 287-290). Bismut propõe um confronto com os versos de *Os Lusíadas*, «secas do rosto as rosas e perdida / a branca e viva cor, co a doce vida» (III 134, 7-8).

12 *Ó gente temerosa, não te espantes* Cf. *Os Lusíadas*, «Ó Neptuno (lhe disse) não te espantes» (VI 15, 1); e também «Ó famoso Pompeio, não te pene» (III 71, 1; Alves 2007, 2009).

13 *dia deitou ao mundo a vida* Aliteração em dental sonora, primeiro em início de palavra (*Dia Deitou*), depois em final de palavra (*munDo viDa*), quase a emoldurar o verso. Num soneto fortemente repercussivo, «tautológico», as aliterações são susceptíveis de serem definidas, bem o observou Graça Moura, como «tautologias fonéticas» (Moura 2004: 142).

14 *mais desgraçada que jamais se viu* Mais uma falsificação de Juromenha accite por Costa Pimpão: *mais desbenturada que se vio* (*Cancioneiro de Luis Franco Correa*), *mais desaventurada que se vio* (*Cancioneiro de Fernandes Tomás, Cancioneiro de Cristóvão Borges*).

Roberto Gigliucci

Redondilhas

a este moto:

2 Quem disser que a barca pende
dir-lhe-ei, mana, que mente.

Se vos quereis embarcar
e para isso estais no cais,
entrai logo; que tardais?
Olhai que está preiamar!
E se outrem, por vos fretar,
vos disser que esta que pende,
9 dir-lhe-ei, mana, que mente.

Esta barca é de carreira,
tem seus aparelhos novos;
não há como ela outra em Povos,
boa de leme e veleira.
Mas, se por ser a primeira,
vos disser alguém que pende,
16 dir-lhe-ei, mana, que mente.

(*Rimas*, Cantiga 49, p. 53)

1. Comentei sucintamente este vilancete, que na edição de Costa Pimpão é designado como cantiga, no meu livro *Camões e a viagem iniciática* e corroboro, no essencial, o que escrevi em 1980 (mais recentemente, Macedo 2013: 69-70). Numa utilização jocosa de metáforas sexuais tradicionais (o ‘mar’ emblemático da sexualidade feminina e as fálicas ‘barcas’ reminiscentes das cantigas de amigo galego-portuguesas), o poeta promete uma sólida virilidade à dama ainda hesitante de ‘embarcar’, claramente menos por virtude do que pela preocupação de escolher, entre as várias ‘barcas’ disponíveis, uma que seguramente não ‘pendesse’. Decodificando as suas metáforas jocosas numa prosa que as tornasse mais explícitas, este subtil poemeto de auto-propaganda sexual, que nenhum dos comentadores da lírica camoniana parece ter entendido, revela-se de uma obscenidade hilariante.

Cumpre, no entanto, assinalar que a análise textual corrobora e concretiza a interpretação alegórica primeiro proposta por Agostinho de Campos, que resume o «Argumento» do poema nos seguintes termos:

«Alegoria de namorado que faz a sua côrte amorosa, comparando-se a si e ao rival com duas embarcações concorrentes, que ambas se oferecem para transportar a bela dama: Lembra a trova popular:

Quem embarca? Quem embarca?
Quem vem comigo? Quem vem?
Quem embarca nos meus olhos,
Que linda maré que tem!...»

(*Camões lírico* I 1925: 132)

2. O poema foi impresso pela primeira vez na *Terceira parte das Rimas* de Luís de Camões, organizada por D. António Álvares da Cunha e editada por António Crasbeek de Melo em Lisboa no ano de 1668. Não foi transmitido pela tradição manuscrita.

A grafia de *Povos* com maiúscula, sugerindo uma localização precisa numa povoação com esse nome, é questionável.

3. Composto em redondilha maior, o poema tem duas ‘voltas’ de sete versos a partir de um mote de dois versos (*a este mote*) com rima emparelhada aa. O primeiro verso do mote é adaptado no penúltimo verso de cada volta e o segundo verso do mote é repetido no último como refrão. O esquema acentuadamente paralelístico das rimas nas voltas é bccbbaa // deeddaa.

4. No contexto do seminário em que propus a leitura decodificada deste poema e a sua relação com significantes equivalentes no lirismo trovadoresco galego-português, Rita Marnoto muito perceptivamente fez notar que o mote pode corresponder a uma fala entre mulheres, que familiarmente se tratam por *mana*, como um homem plausivelmente não faria. Reforçando a relação semântica com o lirismo trovadoresco, este vilancete seria, assim, uma cantiga de amigo, ou seja, um poema em voz feminina, em que uma mulher que já tinha tido experiência directa das qualidades daquela *barca* incita a *mana* (vv. 2, 9, 16) a embarcar. No entanto, o tratamento por *mana* também poderia ter sido usado ironicamente pelo poeta, reflectindo a sua cúmplice intimidade com as mulheres.

De um modo ou de outro, é um poema de afirmação sexual e não a banal (e algo incongruente) narrativa de um acidente marítimo ou fluvial que tem sido considerado. Mediado ou não por uma *mana* que falasse com conhecimento de causa, o poeta, em priápica auto-propaganda, assegura a *mana* ainda hesitante, mas desejosa, de *embarcar* (v. 3), estando-se em *preiamar* (v. 6), que aquela *barca* (vv. 1, 10) que lhe está a oferecer ‘não pende’; que se outrem, para a ‘fretar’ em vez dele, lhe disser o contrário, está a mentir; que é uma *barca* experiente, *de carreira* (v. 10); que está no auge da virilidade, tem *aparelhos novos* (v. 11); que não há por ali em *povos* (v. 12) nenhuma outra melhor apetrechada de *leme* (que penetra a feminina água) e de *veleira* (soprada pelo fálico vento; *boa de leme e veleira*, v. 13) e que portanto (em duplo sentido da palavra *primeira*) merece ser *a primeira* (v. 14) escolha da exigente rapariga que não quer ficar decepcionada quando *embarcar*, porque sem dúvida é *a primeira* (a melhor) de todas as *barcas* que ela poderia escolher para satisfazer o seu desejo.

Num tom jocosamente provocatório reminiscente das Cartas, bem como de algumas passagens do *Auto de Filodemo*, este vilancete mostra igualmente a continuidade da tradição trovadoresca galego-portuguesa nalguns poemas compostos na medida velha por Luís de Camões (que incluem queixas de mulheres sexualmente insatisfeitas pelos seus contemplativos amantes) e corrobora a probabilidade, ainda não suficientemente investigada, dessa continuidade se ter também manifestado em obras de outros poetas quinhentistas portugueses.

Helder Macedo

a este moto:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
3 vai fermosa e não segura.

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
saínho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
10 vai fermosa, e não segura.

Descobre a touca a garganta,
cabelos d'ouro o trançado,
fita de cor d'encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta
que dá graça à fermosura;
17 vai fermosa, e não segura.

(*Rimas*, Cantiga 52, pp. 55-56)

1. A ida de uma rapariga à fonte (para buscar água, para lavar o cabelo, para namorar) é um tema derivado de comportamentos sociais que, até tempos recentes, se mantiveram nas comunidades rurais e que haviam tido notável expressão literária na poesia medieval galego-portuguesa, com significações sexuais codificadas sobretudo em cantigas de amigo. Não se sabe se Camões, poeta quinhentista português de origem galega, poderia ter tido conhecimento directo dos textos recolhidos nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Seja como for, o lirismo trovadoresco teve continuidade na literatura portuguesa quinhentista, como é evidenciado por esta pequena obra-prima, que tem sido justamente celebrada pela sua extraordinária visualidade pictórica. Mas, como muita da poesia trovadoresca, encerra uma codificação simbólica que as habituais leituras não têm detectado. No entanto, para evitar um desinformado equívoco que se manifestou no contexto do seminário em que o comentei, importa acentuar

que a leitura das associações simbólicas inerentes ao poema não deriva de uma anacrónica interpretação psicológica (Freud e os irmãos Grimm foram invocados...) mas, tal como o lirismo trovadoresco, pressupõe o entendimento de um código de significação baseado na observação da realidade circundante e na experiência de comportamentos sociais comuns.

2. O poema foi impresso pela primeira vez na *Terceira parte das Rimas* de Luís de Camões, organizada por D. António Álvares da Cunha e editada por António Crasbeek de Melo em Lisboa no ano de 1668. Não foi transmitido pela tradição manuscrita.

3. Metrificado nas sete sílabas tradicionais da redondilha maior, este vilancete tem duas estrofes, ou voltas, de sete versos, que desenvolvem um mote de três versos com esquema abb (geralmente entendido como transposto de um cantar velho), cujo último verso é repetido no fim de cada estrofe como refrão. O dinamismo musical da metrificação na medida velha é acentuado pelos emparelhamentos recorrentes no esquema de rimas das voltas em cddccb // effeebb.

4. Mote

1 *Descalça* (com os pés expostos) *vai para a fonte* (lugar de encontro e metáfora da sexualidade feminina).

2 *Leonor* (nome etimologicamente relacionado a ‘luz’ ou ‘torcha’ e, portanto, ‘a luminosa’) *pela verdura* (com os pés em contacto com a *verdura* associada à fertilidade e à Primavera, estação dos amores).

3 *vai fermosa* (e, portanto, desejável) *e não segura* (por duvidar ainda do sucesso da sua ida ou, plausivelmente, porque indo *descalça* o seu andar é inseguro e o pote pode cair?).

A expressão *não segura* foi comentada por Sebastião Tavares de Pinho numa reveladora análise intitulada «Vai fermosa e ‘não segura’: um latinismo litotético em Camões» (Pinho 2007). Como demonstra com vários exemplos, *segura* pode significar ‘sem cura’, ou seja, ‘sem cuidado’, e ‘cuidado’ como equivalente à coita dos amorosos que é um tópico recorrente na poesia medieval galego-portuguesa. A litotes, *não segura*, não significaria portanto insegurança ou incerteza, mas o desassossego causado pelo amor. E Sebastião Tavares de Pinho conclui: «Leonor vai a caminho da fonte, o *locus amoenus* do encontro dos enamorados, cheia de alegria e

beleza e profundamente movida pela coita de amor» (Pinho 2007: 184). Creio que esta bem fundamentada interpretação erudita acrescenta uma importante dimensão que, no entanto, não exclui, mas complementa, as outras significações mais correntes de *segura*.

Estrofe I

4 *Leva na cabeça* (como se um prolongamento do corpo) *o pote* (receptáculo arredondado, de forma feminina, usado para conter líquidos).

5 *o testo* (tampa) *nas mãos de prata* (o *pote* vai já pronto para receber a água da *fonte* – está destapado, tal como os pés de Leonor, no outro extremo do corpo, estão descalços – e ela leva o *testo* nas *mãos de prata*, conotando a brancura da pele com o metal associado à lua e à sexualidade feminina).

6 *cinta* (acentuando a articulação da parte superior e inferior do corpo, sendo a *cinta* a tradicional oferta de uma noiva ao seu noivo) *de fina escarlata* (tecido cuja cor tem conotações de sangue e nubilidade).

7 *saínho* (gibão sem mangas que vai até à cintura) *de chamalote* (tecido feito de uma mistura de seda, fina e rara, e de lã, encorpada e comum).

8 *traz a vasquinha* (saia com pregas na cintura) *de cote* (expressão de duplo significado, designando roupa de uso diário e, como termo náutico, um nó solto).

9 *mais branca que a neve pura* (a sua brancura reiterando a *prata* das mãos e com conotações de virgindade reforçadas pela pureza da *neve*).

10 *vai formosa* (como é demonstrado pela descrição do seu aspecto) *e não segura* (porque enamorada e porque a formosura pode atrair perigos?).

A qualidade da roupa reforça a significação de Leonor ir *descalça* (com os pés desnudados sobre a *verdura*) para a fonte, retrospectivamente sugerindo que não é sintoma de pobreza. Por isso também não permite a sua identificação como uma pastora (como presumido pelo Visconde de Juromenha) nem parece ser característica de uma tricana coimbrã (como sugerido por Afonso Lopes Vieira).

Estrofe II

11 *Descobre a touca a garganta* (o verso não constitui propriamente uma litotes como *não segura*, mas tem um efeito equivalente de afirmação pela negativa, que a precedência sintática do predicado em relação ao sujeito acentua, fazendo incidir a atenção na parte do corpo entre o rosto e o peito que a touca não cobre mas revela).

12 *cabelos d'ouro o trançado* (o mesmo predicado rege este verso: o arranjo em *trançado* dos *cabelos* – metáfora tradicional da sexualidade feminina e, no contexto do poema, *cabelos* arranjados numa forma correspondente ao nó *de cote* – não os oculta mas descobre-os; e eles são *d'ouro*, com as tradicionais conotações do ouro como metal superior e associações do cabelo louro com a espiritualidade).

13 *fita de cor d'encarnado* (cingindo o trançado dos *cabelos d'ouro*, numa correspondência que ecoa e reforça a carnalidade *escarlate* da *cinta* a meio do corpo).

14 *tão linda que o mundo espanta* (verso que muda o foco do poema para o efeito causado no *mundo* pela *linda* aparência núbil da mulher descrita).

15 *chove nela graça tanta* (produzindo uma metafórica 'chuva' que, antecipando e corroborando a significação da água que ela vai buscar à fonte, elípticamente identifica a mulher que vai à *fonte* com os pés desnudados sobre a *verdura* com a Natureza que a chuva fertiliza e que é caracterizada como *graça*, no duplo sentido de beleza física e de sacralização).

16 *que dá graça à fermosura* (a metafórica chuva fertilizadora sendo expressão da *graça* que responde à *fermosura*).

17 *vai fermosa, e não segura* (como, em resumo e conclusão, o poema demonstra, fazendo uma descrição objectivada da coexistência do espiritual e do carnal, tão cara a Camões).

A significação totalizante do poema corresponde ao tópico camoniano da reconciliação do espírito com a carne – ou, mais radicalmente – da consagração do espírito na carne, recorrente em vários sonetos e canções. Remeto o leitor para o capítulo «A lírica» no meu livro *Camões e a viagem iniciática* (mais recentemente, Macedo 2013: 61-107). Veja-se especialmente a minha análise do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada* (pp. 75-78).

Helder Macedo

a D. António, senhor de Cascais, que prometera a Luís de Camões seis galinhas recheadas por uma cópia que lhe fizera, e lhe mandava, por princípio de paga, meia galinha

- Cinco galinhas e meia
2 deve o Senhor de Cascais;
e a meia vinha cheia
4 de apetites para as mais.

(*Rimas*, Volta 100, p. 86)

Lapso corrigido

v. 4 *apetites* em vez de *apetitos*.

1. Composição breve de tom irónico, escrita em redondilha, com características de repentismo, que é dirigida a D. António, Senhor de Cascais, em circunstâncias apresentadas na epígrafe inicial. A rapidez do ritmo acompanha um jogo conceptual extremamente ágil.

Quanto ao destinatário, Juromenha identifica-o na sua edição (*Obras* IV 1865: 458; ver também I 1860: 119-120) com D. António de Castro, um aristocrata bem posicionado e muito poderoso, acerca do qual António Caetano de Sousa fornece sobeja informação na *História genealógica da casa real portuguesa* [...] (vol. 11: 948- 950). Filho primogénito de D. Luís de Castro e de D. Violante de Ataíde, casou com D. Inês Pimentel, aparentada com os Távora, e foi IV Conde de Monsanto por designação de Filipe II de Espanha em carta de 23-10-1582. O seu nome anda associado a episódios agitados da vida epocal. Em 1572 vivia-se no reino um clima de franca efervescência (Velo 1935: 144-146). Se, por um lado, D. Luís de Ataíde, Vice-Rei da Índia, regressava do Oriente pejado de triunfos e *Os Lusíadas* tinham a sua primeira edição, por outro lado, a forte e dispendiosa armada destinada a apoiar a liga entre o Papado, a França e a Espanha contra o turco acabava afinal por não passar a barra do Tejo, pois a aliança fora entretanto dificultada por várias convulsões políticas. Em Agosto, D. Sebastião manda prender D. António de Castro nos subterrâneos do Castelo de Lisboa, e a sua família e os seus serviçais são encerrados no Limoeiro. O Senhor de Cascais tinha sido acusado por um criado de apoiar os luteranos e de estar a preparar a entrega do Forte

de São João da Barra aos franceses. Esclarecida a falsidade da denúncia, a liberdade foi restituída a D. António e aos seus. Apoiou depois Filipe II de Espanha, tendo dado ordens para arvorar a bandeira espanhola no Castelo de São Jorge, mas soçobrou sob nova acusação, a de estar prestes a entregar Cascais a D. António Prior do Crato, pelo que foi desterrado para Espanha, juntamente com a família.

Desta feita, é de admitir que Luís de Camões (a ser ele o autor do poema) tivesse um relacionamento próximo e até um trato familiar com o desassossegado D. António de Castro.

O tom divertido da composição tem vindo a ser realçado pela crítica. «[P]assou o nosso poeta recibo, em uma quadra humorística, de um meio frango», comenta Wilhelm Storck com deliciosa graça (Storck 1897: 277). Além disso, já foram associados a esta composição outros poemas, também em redondilha, que com maior ou menor propriedade são atribuídos a Camões, nos quais o poeta graceja, da mesma feita, sobre comida: *O convite* que começa *Se não quereis padecer* (*Rimas*: 95-97), *Moscas, abelhas e zangãos* (*Lírica completa* I 1986: 356) e *Já eu vi a taberneiro* (*Lírica completa* I 1986: 357).

O entusiasmo (que propicia a mistura de emoções eufóricas e disfóricas) suscitado pelo grande rasgo contido em *Cinco galinhas e meia* tem sustentado o substancial gosto pela efabulação de grandes comentadores camonianos, como se verá no ensaio (*infra*). O facto de o mesmo poeta que cultiva o estilo elevado e grandiloquente de *Os Lusíadas* exercitar a sua pena numa quadra risível e de ocasião tem vindo motivar perplexidades que não raro são levadas até aos limites do paradoxismo. Na verdade, a compreensão do tom irónico de *Cinco galinhas e meia* requer a interpretação destas redondilhas no quadro do registo baixo-mimético.

O tratamento do tema da alimentação, na literatura europeia, conta com uma tradição que remonta às suas próprias origens. Dotado de um vasto alcance histórico, enriquece-se de um simbolismo que recobre âmbitos vastíssimos. Mas sendo a comida um bem essencial à sobrevivência, presta-se à exposição da situação extrema em que vivem os grupos sociais mais carecidos e desprotegidos. Por conseguinte, constitui um elemento característico do nível baixo-mimético (Ferroni 2012: XL-XLII). Este nível contempla a intervenção de personagens que fazem parte dos estratos inferiores da hierarquia social, bem como o rebaixamento de outras que deles não fazem parte, ambos requeridos pelo êxito de uma estratégia pragmática. Trata temas relacionados com a materialidade e com o corpo,

através de modalidades de perspectivação multiformes e indeterminadas, num registo estilístico simples, o designado estilo *humilis*. Desafia, pois, os níveis literários altos, subvertendo-os e, da mesma feita, tirando partido dos contrastes que assim se geram não só entre o estatuto das personagens intervenientes e os respectivos comportamentos, como também entre géneros literários e estilos de diversa ordem. As intersecções entre elementos em antinomia que daí resultam são o fulcro dos efeitos cómicos gerados.

Há, porém, dois elementos estruturantes que se destacam pela eficácia com que asseguram a qualidade do risível às grandes obras literárias que trabalham o nível baixo-mimético: a superioridade de um sujeito em relação a uma vítima e a desilusão das suas expectativas. Camões explora esta relação semântico-pragmática com mão de mestre, contrapondo níveis sociais, necessidades e formas de experiência. Além disso, a poesia em redondilha, entendida como tradição semântico-pragmática, estilística e métrico-formal, pela maior simplicidade que a caracteriza, relativamente às novas formas métricas italianas, pelo carácter incisivo e pelo mimetismo da sua linguagem, que a ligam a uma tradição satírica e de agudezas, encontrando sólidos antecedentes na poesia medieval galego-portuguesa, presta-se à perfeição a este registo.

Ao elevado estatuto do destinatário, nada mais nada menos do que o poderoso e empreendedor D. António de Castro, contrapõe-se a modéstia de um poeta que se diminui fazendo *uma cópia*. Ao bem estar do primeiro, opõe-se a ânsia do segundo pelo conforto do estômago e pela satisfação do palato. À promessa de *seis galinhas*, segue-se a desilusão pela recepção de apenas *meia* galinha. Às expectativas geradas pela plenitude de um delicioso recheio, corresponde uma ausência, como se a pulsão do corpo fosse remetida para o vazio material da concavidade da meia ave. O privilégio dos dois grandes ingredientes estruturantes do cómico que foram referidos, aliado ao engrandecimento e à diminuição de cada um dos polos em contraste, são estratégias essenciais para a eficácia da estrutura semântico-formal-pragmática implicada por *Cinco galinhas e meia*.

Com suprema fineza, o modelo contrastivo que enforma estas redondilhas é apurado por um jogo conceptual, com os seus correlatos formais e estilísticos, fruto do qual o poema do desejo (vão) é feito de quantidades.

O Senhor de Cascais promete a Camões meia dúzia de galinhas recheadas. A meia dúzia é uma quantidade que anda antropológicamente ligada à banalização, à indeterminação e até à escassez nos seus vários

planos. É pois significativo que seja dada preferência à especificação de uma quantidade precisa, logo na epígrafe: a promessa de *seis galinhas recheadas*. Assim fica sinalizada a tendência para a exploração de uma relação de quantidades. De facto, o primeiro verso explicita com precisão um quantitativo, *Cinco galinhas e meia*, que é o do débito, como se de um *deficit* se tratasse. Feitas boas contas de subtracção, resta o registo do recebido, *meia galinha*, como se diz no terceiro verso. O registo das quantidades numéricas processa-se, pois, em decréscimo. De *seis galinhas* (epígrafe), passa-se a *Cinco galinhas e meia* (v. 1), depois a *meia* (v. 3), e de *meia galinha* passa-se ao vazio (v. 4). Estão implicados procedimentos típicos do nível baixo-mimético, com a sua ligação à materialidade, à substância e às necessidades do corpo.

Este registo material e quantitativo acompanha e contrasta com um plano mental onde se alojam desejos e expectativas vitais. A diminuição do quantitativo (em *galinhas*) é inversamente proporcional ao aumento dos *apetites* (v. 4). A agudeza do verso final tira partido desta relação, que joga entre a diminuição da quantidade e a dilatação de um anseio por satisfazer, o de receber o resto da prometida paga, *as mais* (v. 4).

O que a *meia galinha* carrega consigo é afinal o vazio onde se aloja o desejo na sua ideal plenitude, que é simbólica. É lá que se nutrem todos os anseios, todas as esperanças e todas as promessas que simbolizam quanto de insaciável carrega a existência e com ela a escrita. O fulcro da troca contratual é *uma cópia* (segundo a epígrafe da primeira impressão do texto) feita pelo poeta: um discurso que mantém uma relação especular com outros discursos e outras palavras, num desdobramento de alteridade. Mas entre o referente e a palavra que o diz, interpõe-se um espaço que não é motivado, onde se aloja o desejo do sujeito que escreve poesia e dos seus leitores. É essa incompletude que Camões exprime em *Cinco galinhas e meia*, com recurso ao nível baixo-mimético e à redondilha.

2. A composição é unicamente transmitida através da tradição impressa. Teve por primeiro editor Domingos Fernandes, em 1616, na designada *Segunda parte das Rimas* (fl. 40v). A versão textual ou a forma como foi feito o trabalho de impressão não denotam muito cuidado. Na epígrafe lê-se *pos* em vez de *por* e *cópia* em vez de *copia* ou *cópia*, e no terceiro verso lê-se *vinho* por *vinha*. Por vezes as epígrafes eram acrescentadas a um poema por um copista que sentia necessidade de o contextualizar.

No plano macrotextual, há indícios de que a composição tenha sido acrescentada ao verso da última folha numa fase adiantada do trabalho de impressão. O poema que a antecede e que é o penúltimo do livro termina no rosto da folha número 40. Trata-se da epístola a uma mulher escrita em *terça rima*, *Duvidosa esperança, certo medo*, de autoria problemática. É rematada pela palavra «Fim», ao que se segue uma gravura floreal (fl. 40). Mas o conteúdo poético do volume não termina aqui. Sucessivamente, no verso da mesma folha número 40 transcreve-se aquela que efectivamente é a última composição, *Cinco galinhas e meia*, ao que se segue de novo a palavra «Fim» e uma outra gravura floreal (fl. 40v).

Imprime-a também João Franco Barreto na segunda parte das *Rimas* de 1669 (*Rimas* II 1669: 74), com uma posição serial semelhante, mas substituindo, além do mais, *cópia* por *Copla* e *apetites* por *apetite*. Acrescenta à epígrafe o sintagma final *Elle lbe mandou esta Copla*. A partir daqui, é integrada na generalidade das edições da lírica de Camões, que dão preferência às *lectiones* de Franco Barreto *copla* e *apetite*.

Assim procedem os editores do século XIX, e sucessivamente José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932: 99), Hernâni Cidade (*Obras completas* I 1946: 153), Vitorino Nemésio (que a antologiza em *Versos* 1957: 60) ou Salgado Júnior (*Obra completa* 1963: 626). Diferentemente, Maria de Lurdes Saraiva regista *cópia* e *apetites* como na edição de 1616 (*Lírica completa* I 1986: 232). Costa Pimpão segue a primeira impressão para *cópia* mas modifica *apetites* para *apetitos*, por lapso (*Rimas*: XVII, 86, 405).

Leodegário de Azevedo Filho não chegou a editar as redondilhas de Camões. Contudo, relegou programaticamente o poema *Cinco galinhas e meia* para a apócrifa (*Lírica de Camões* 1, 1985: 437), por não corresponder ao seu critério de aferição, que requer dois testemunhos do século XVI incontrovertidos (*Lírica de Camões* 1, 1985: 186-190). Como estas redondilhas são pela primeira vez editadas 16 anos depois da data limite que estabelece, 1600, o facto de serem unicamente atribuídas a Camões é considerado não decisivo.

3. Quadra em redondilha maior de quatro versos, precedida por uma epígrafe, e com esquema abab. As duas rimas, em *-eia* (rima a) e *-ais* (rima b), têm aliteração em |i|, que nos versos 1 e 3 se estende ao interior do verso. A rima a é reforçada pela repetição da primeira palavra rimante no interior do terceiro verso, *meia*. O ritmo da composição é rápido e ganha

vivacidade com a diferenciação de dois blocos, cada um dos quais é formado por dois segmentos paralelos: | - - | - - | nos versos 1 e 2, ligados por encavalgamento; - - | - - - | nos versos 3 e 4, também ligados por encavalgamento, porque um se prolonga pelo outro. O primeiro bloco, mais veloz, apresenta a situação. O segundo, comenta-a e explicita-a. Essa rapidez e esse jogo de alternâncias acompanha a agudeza conceptual do poema.

4. 1 *Cinco... e meia* O primeiro verso é o enunciado de uma quantidade que mensura uma substância alimentar, galinha. As *cinco galinhas e meia* são antecipadas e postas em relevo pelo anacoluto, a figura de retórica que inverte a ordem dos elementos do período, que seria, ‘o Senhor de Cascais deve cinco galinhas e meia’ (vv. 1-2). Verso com aliteração em |i| nas três sílabas tónicas, a marcar o ritmo.

2 *Senhor de Cascais* Sobre a identidade histórica de D. António de Castro, ver *supra*, § 1.

3 *porque* Conjunção causal que assinala a passagem da apresentação de uma situação para a sua explicação.

3 *meia* Nova notação numérica. *Meia* retoma não só a rima e a própria palavra rimante do primeiro verso, como também a rima do mesmo verso, de *cheia*, com rima interna. Nova aliteração em |i| nas três sílabas tónicas. Esta cadeia de repetições gera um sistema de paralelismos cruzados com o primeiro verso: rimas, palavras, aliterações, com o prolongamento do verso pelo seguinte por encavalgamento. Densifica a coerência compositiva de um poema em redondilha com quatro versos.

3 *cheia* Do latim «plena», que também deu a palavra plenitude. Liga-se a *recheadas*, na epígrafe, por paronomásia a partir do mesmo étimo. É um eufemismo que superlativiza o contrário daquilo a que se está a aludir, uma ausência. O adjectivo da plenitude remete afinal para uma sucessão de faltas: do Senhor de Cascais, ao prometido; de comida, para o poeta; e, muito sugestivamente, do recheio da meia galinha. O recurso a um qualificativo para significar o seu contrário é uma estratégia de base da ironia.

4 *apetites* Jogo de agudezas final típico da poesia em redondilha. O que se diz preencher a galinha não é a substância material do recheio, mas, por antinomia, um apetite não satisfeito, o que se presta a ser entendido em sentido somático como o vazio que sente o poeta. Trai as suas expectativas e passa a simbolizar o seu desejo de comer. A concavidade da *meia* galinha (um vazio que o recheio dificilmente poderia preencher,

por motivos volumétricos) é personificada, ao ser dotada de *apetites* (não satisfeitos) a satisfazer. Os *apetites* são transferidos, do poeta, para a *meia* galinha, por hipálage.

4 *as mais* São as *Cinco galinhas e meia* do primeiro verso. Mesmo numa composição com apenas 4 versos, cumpre-se o preceito de acordo com o qual a redondilha deve terminar circularmente, retomando o início, graças a um jogo conceptual tão ágil como denso.

Rita Marnoto

Bibliografia

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

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

1. EDIÇÕES DE REFERÊNCIA DA OBRA DE CAMÕES

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

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

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

1.^a ed., Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1972.

2. EDIÇÕES E COMENTÁRIOS A CAMÕES

Rimas 1595

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

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

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

⟨<http://purl.pt/14880>⟩ (12-2014)

Rimas 1598

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

Ed. facsimilada, estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980.

⟨<http://purl.pt/14706>⟩ (12-2014)

Lusiadas 1613

Os Lusiadas do grande Luis de Camoens principe da poesia heroica, Commentados pelo Licenciado Manuel Correa, Dedicados ao Doctor D. Rodrigo d'Acunha Per Domingos Fernandez seu livreyro, Com licença do S. Officio, Ordinario, y Paço, Em Lisboa por Pedro Craesbeeck, 1613.

Rimas 1616

Rimas de Luis de Camoens segunda parte. Agora novamente impressas com duas comedias do autor. Com dous epitafios feitos a sua sepultura, que mandaro fazer Dom Gonçalo Coutinho, & Martim Gonçalvez da Camara. E hum prologo em que conta a vida do author. Dedicado ao Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Rodrigo d'Acunha, bispo de Portalegre, e do Conselho de Sua Magestade. Em Lisboa, na officina de Pedro Crasbeeck, a custa de Domingos Fernandez mercador de livros, 1616.

⟨<http://purl.pt/14096/3/#/4>⟩ (12-2014)

Lusiadas I / II 1639

Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los poetas de España, al Rey N. S. Felipe IV, el Grande, comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real, contienen lo más de lo principal de la historia, i Geografia del mundo, i singularmente de España, mucha politica excelente, i Catolica, varia moralidad, i dotrina, aguda, i entretenida satira en comun a los vicios, i de profession los lances de la Poesia verdadera, i grave, i fu más alto, i solido pensar. Todo sin salir [un solo punto] de la idea del altissimo Poeta, año 1639, con privilegio, en Madrid, por Iuan Sanchez, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1639, primero i segundo tomo; tomos tercero i quarto.

Reed. facsimilada, *Lusiadas* de Luís de Cames, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, introdução de Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de *Os Lusiadas*, Edição Comemorativa, 1972, vol. 1 (contém ts. I e II), vol. 2 (contém ts. III e IV).

⟨<http://purl.pt/23676>⟩ (12-2014)

Rimas I 1666 / II 1669 / III 1668

Rimas de Luis de Camões príncipe dos poetas portugueses, primeira, segunda, e terceira parte, nesta nova impressam emmendadas e acrescentadas, pello lecenceado João Franco Barreto, Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1666 [primeira parte, ed. João Franco Barreto, 1666; Segunda parte, ed. João Franco Barreto, 1669; terceira parte, ed. D. Antonio Alvarez da Cunha, 1668].
〈<http://purl.pt/21931/3/#/460>〉 (12-2014)

Rimas varias I 1685 / II 1689

Rimas varias de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España, ofrecidas al muy ilustre Señor D. Iuan da Sylva, Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço y Mayordomo mayor de la Casa Real, etc., commentadas por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, tomo I y II, que contienen la primera, segunda y tercera centuria de los sonetos, Lisboa, con privilegio real, en la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, con todas las licencias necessarias, año de 1685.

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

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

〈<http://purl.pt/14198>〉 (12-2014)

〈<http://purl.pt/14199>〉 (12-2014)

Obras I 1772 / II 1772 / III 1772

Obras de Luiz de Camões [...], novamente reimpressas [...], Lisboa, Miguel Rodrigues, 1772, 3 vols.

Obras I 1815 / II 1815 / III 1815 / IV 1815/V 1815

Obras de Luiz de Camões [...], terceira edição, da que, na officina Luisiana, se fez em Lisboa, nos annos de 1779 e 1780, Paris, P. Didot Senior, 1815, 5 vols.

Obras I 1852 / II 1852 / III 1852

Obras de Luiz de Camões, Lisboa, Escriptorio da Biblioteca Portuguesa, 1852, 3 vols.

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

Obras de Luiz de Camões, precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições ineditas do poeta, pelo Visconde de Juromenha, Lisboa, Imprensa Nacional / vol. I, 1860 / vol. II, 1861 / vol. III, 1861 / vol. IV, 1865 / vol. V, 1864 / vol. VI, 1869. Em 1924 a Imprensa Nacional editou um fragmento.

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

Obras completas de Luiz de Camões, edição crítica, com as mais notaveis variantes, Porto, Imprensa Portuguesa Editora / t. I *Parnaso*, vol. 1 *Sonetos*, 1873 / vol. 2 *Canções, sextinas e odes*, 1874 / vols. 3-4 *Elegias. Eclogas*, 1874 / t. II *Cancioneiro de todas as redondilhas e autos* / vol. 5 *Redondilhas*, 1874 / vol. 6 *Autos e cartas*, 1874 / t. III, vol. 7 *Os Lusíadas*, 1874 [ed. Teophilo Braga].

Parnaso I 1880 / II 1880 / III 1880

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

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

Luis⁶ de Camoens *Sämmtliche Gedichte*, zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schönningh / erster Band, *Buch der Lieder und Briefe*, 1880 / zweiter Band, *Buch der Sonette*, 1880 / dritter Band, *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*, 1881 / vierter Band, *Buch der Canzonen und Idyllen*, zweite Vermehrte und verbessert Auflage, 1882 / fünfter Band, *Die Lusíaden*, 1883 / sechster und letzter Band, *Dramatische Dichtungen*, 1885.

Sonetos I 1913 / *Sonetos* II 1913

Sonetos, coordenados e acompanhados com um escorço biographico do immortal poeta e com a lista dos sonetos apocriphos que lhe são atribuídos por Theophilo Braga, Lisboa, A Educadora, 1913, 2 vols.

Camões lírico I 1923 / II 1925 / III 1925 / IV s.d. / V s.d.

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

Lírica 1932

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

Rimas de Luís de Camões

Rimas de Luís de Camões, prefácio, selecção e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943.

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

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

Com várias reedições, também por outras casas editoras.

Versos 1957

Versos de Camões, escolhidos e prefaciados por Vitorino Nemésio, Lisboa, Direcção-Geral do Ensino Primário, 1957.

Obra completa 1963

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

Sonetos 1980

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

Líricas

Líricas, selecção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1981, 10.^a ed.

Lírica completa I 1986 / II 1994 / III 1981

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

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

Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição impressa, revisão editorial e colaboração na adaptação ortográfica de Sebastião Tavares de Pinho, Lisboa, IN-CM / vol. 1 *História, metodologia, corpus*, apresentação de António Houaiss, 1985 / vol. 2, t. I, t. II, *Sonetos*, apresentação de Sílvio Elia, 1987, 1989 / vol. 3, t. I, *Canções*, 1995 / t. II, *Odes*, apresentação de Roger Bismut, 1997 / vol. 4, t. I, *Elegias em tercetos*, apresentação de Álvaro de Sá, 1998 / vol. 4, t. II, *Oitavas*, apresentação de Marina Machado Rodrigues, 1999 / vol. 5, *Éclogas*, t. I, apresentação de Xosé Manuel Dasilva Fernández, 2001.

Sonetos 2001

Sonetos de Camões, edição comentada e anotada por Izeti Fragata Torralvo, Carlos Cortez Minchillo, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, 2.^a ed.

Selected Sonnets

Luís de Camões, *Selected Sonnets*, org. William Baer, Chicago, The University of Chicago, 2005.

3. MANUSCRITOS EM EDIÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

4. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Alberti, Leon Battista, *Ecatonfilea, Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1973, t. 3.
- Alighieri, Dante, *Commedia*, I, *Inferno*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- Alighieri, Dante, *Vita nova*, ed. Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- Aretino, Pietro, *Poesie varie*, ed. Giovanni Aquilecchia, Angelo Romano, Roma, Salerno, 1992.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966.
- Bernardes, Diogo, *Rimas várias. Flores do Lima*, Manoel de Lyra, à custa de Estevão Lopez, Lisboa, 1597. Ed. facsimilada, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, IN-CM, 1985.
- Bíblia Sagrada para o terceiro milénio da Encarnação*, coord. Herculano Alves, Fátima, Difusora Bíblica, 2001.
- Boscán, Juan, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Martin Moya, *Le poesie*, ed. Luciana Stegagno Picchio, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, ed. Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960.
- Chariteo [Benedetto Gareth], *Canzoni e altre rime*, ed. Erasmo Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.
- Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. Aida Dias, Lisboa, IN-CM, 1990-2003, 6 vols.
- De Magny, Olivier, *Les soupirs*, éd. crit. par David Wilkin, Paris-Genève, Droz, 1978.
- Firenzuola, Agnolo, *Opere*, ed. Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958.
- Franco, Veronica, *Rime*, ed. Stefano Bianchi, Milano, Mursia, 1995.
- Galli, Angelo, *Canzoniere*, ed. Giorgio Nonni, Urbino, Accademia Raffaello, 1987.
- Gallo, Filenio, *Rime*, ed. Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973.
- Giusto dei Conti, *Canzoniere*, ed. Leonardo Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933.
- Gonzaga, Curzio, *Rime*, tesi di laurea di Oler Grandi, Università di Pavia, 1979-1980.
- Guidiccioni, Giovanni / Francesco Coppetta Beccuti, *Rime*, ed. Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.
- Matraini Contarini, Chiara, *Selected Poetry and Prose. A Bilingual Edition*, ed. Elaine Maclachlan, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

- Medici, Lorenzo de', *Opere*, ed. Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1939.
- Mirandola, Giovanni Pico della, *Opera omnia: Rime, Carmina, Commentaria in psalmos, Epistolae*, con una premessa di Eugenio Garin, Torino, Bottega d'Erasmus, 1972, 2 vols.
- Molino, M. Girolamo, *Rime*, tesi di laurea di R. Bianchi, Università di Pavia, 1988-1989.
- Le Origini*, ed. Antonio Viscardi et alii, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, ²2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco – Vasco Graça Moura, *As rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2003.
- Primo volume della Scelta di stanze di diversi Autori Toscani*, In Venetia, Appresso gli heredi di Marchiò Sessa, 1579 [ed. Agostino Ferentilli].
- Rimatori bolognesi del Quattrocento*, ed. Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1908.
- Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, ed. Franco Tomasi / Paolo Zaja, Torino, Edizioni Res, 2001.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Ersparmer, Milano, Mursia, 1990, 2003.
- Serafino Aquilano, *Rime*, ed. Mario Menghini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1894.
- Serafino Aquilano, *Die Strambotti: Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, ed. Barbara Bauer-Formiconi, München, W. Fink, 1967.
- Serdini, Simone [il Saviozzo], *Rime*, ed. Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995.
- Tasso, Torquato, *Rime*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1964.
- Tebaldeo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, J.-Jacques Marchand, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1989-1992, 3 vols., 5 ts.
- Virgílio, *Eneida* - Manuel Odorico Mendes, trad., Virgilio, *Eneida* [1854], eBooksBrasil, 2005.
- <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html>> (12-2014).

5. ESTUDOS

- Alves, Hélio J. S., «A propósito do soneto *O dia em que eu nasci* e do seu autor», in *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, ed. Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta, Teresa Amado, Lisboa, DLR da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007: 263-295.
- Alves, Hélio J. S., «Ainda a propósito do soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*», *Diacrítica. Ciências da Literatura*, 23, 3, 2009: 213-227.
- Anastácio, Vanda, *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, Lisboa, FCG, JNIC, 1998, 2 vols.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de, *Camões: um soneto do «corpus possibile» - «O dia em que eu nasci moura e pereça»*, Rio de Janeiro, H.P. Comunicação, 2005.
- Bell, Aubrey F. G., «Portuguese and Italian Sonnets», *The Modern Language Review*, 16, 1921: 173-175.
- Bismut, Roger, *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Carvalho, Amorim de, *Dos trovadores ao Orfeu: Contribuição para o estudo do Maneirismo na poesia portuguesa*, Porto, Edições Ecopy, 2012.
- Cavini, Walter, «*Fantasma*. L'immagine onirica come apparenza illusoria nel pensiero greco del sogno», *Medicina dei Secoli. Arte e Scienza*, 21, 2, 2009: 737-772.
- Corti, Maria, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, 2001.
- Cunha, António Geraldo da, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, 2^a1986.
- Domingues, Mário, *Camões, a sua vida e a sua época: evocação histórica*, Lisboa, Romano Torres, [2^a1981].
- Earle, T. F., «Lyric Poetry in the Sixteenth Century», in Stephen Parkinson et alii, *A Companion to Portuguese Literature*, Woodbridge, Tamesis, 2009, 2013: 85-96.
- Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, 16 vols.
- Ferro, Manuel, «O sonho na épica quinhentista. Camões e Tasso em confronto», in *Imaginação e literatura*, coord. Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2009: 53-83.
- Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Dalle Origini al Quattrocento*, Milano, Einaudi Scuola, [1991], 2012 [vol. 1].

- Ferroni, Giulio, Amedeo Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- Marnoto, Rita, «Petrarquismo em Camões», in *Dicionário de Luís de Camões*, org. Vítor Aguiar e Silva, Lisboa, Caminho, 2011: 670-688.
- Marques, Fernando Costa, *Problemas de análise literária: princípios e exemplificações*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1948.
- Matos, Maria Vitalina Leal de, «Auto-retrato de Camões: o soneto *O dia em que eu nasci*» [1974], *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987: 33-47.
- Merquior, José Guilherme, «O dia em que eu nasci moura e pereça», *Formalismo e tradição moderna*, São Paulo, Editora Forense Universitária, 1974: 103-108.
- Moniz, António, *Para uma leitura da lírica camonianiana*, Lisboa, Presença, 1998.
- Moura, Vasco Graça, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, ed. autor, 1985.
- Moura, Vasco Graça, «Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*», *Lusitana praia. Ensaios e anotações*, Porto, ASA, 2004: 134-146.
- Nascentes, Antenor de Veras, *Dicionário da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, F. Alves, 1932; Impr. Nacional, 1967, 2.^a ed.
- Perugi, Maurizio, «Acheegas ao comentário do soneto *Cara minha inimiga, em cuja mão*», in *Comentário a Camões. Vol. 2. Sonetos*, coord. Rita Marnoto, Lisboa, Cotovia, 2012: 129-163.
- Portella, Eduardo, *Dimensões II: Crítica literária*, Rio de Janeiro, Agir, 1959.
- Rodrigues, José Maria, *Camões e a Infanta D. Maria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, «Inquirições sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*», *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994: 191-207.
- Silva, Vítor Aguiar e, *A lira dourada e a tuba canora. Novos ensaios camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008.
- Sousa, António Caetano, *História genealógica da casa real portuguesa, desde a sua origem até ao presente [...]*, Lisboa Ocidental, Joseph Antonio da Sylva, 1735-1748, 13 vols. Ed. facsimilada, nova ed. rev. por M. Lopes de Almeida e César Pegado, Coimbra, Atlântida, 1946-1954; Porto, Quidnovi / Lisboa, Público, Academia Portuguesa de História, [2007].

- Storck, Wilhelm, *Vida e obras de Luís de Camões. Primeira parte*, versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1897. Ed. facsimilada, IN-CM, 1980.
- Veloso, J. M. de, *D. Sebastião 1554-1578*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.
- Vitaletti, Guido, «Benedizioni e maledizioni in amore», *Archivum Romanicum*, 3, 2, 1919: 206-239.

Ensaio

Achegas ao comentário do soneto *Quando o Sol encoberto vai mostrando*

Maurizio Perugi

1. O crepúsculo, «luz duvidosa, entre lusco, e fusco» (Vieyra / Aillaud *sub voce* «gloom»), tanto se pode referir ao pôr-do-sol, como à aurora. Na opinião de Faria e Sousa, que remete para *Os Lusíadas* («Mas já a luz se mostrava duvidosa», *Lus.* VIII 44), «era esto en el crepúsculo de la tarde; quieta porque ya entonces no tienen fuerza los rayos del Sol; y porque empieza a entrar la noche, de que es propia la quietud. Dudosa, porque ni bien es día, ni bien es noche» (*Rimas varias* I 1685: 1 84). Na esteira de Faria e Sousa, o Visconde de Juromenha confirma que o soneto «se vê ser escripto no crepúsculo da tarde» (*Obras* II 1861: 385). Contudo, o autor do poema *Ulysséa, ou Lisboa edificada* reusa o passo de Camões para descrever a aurora («Quando a luz duvidosa vem mostrando / o Sol minino ainda somnolento», *Ulysséa* III 89), e mesmo em época recente, conforme atesta uma simples vista de olhos aos vários *sites* da rede dedicados a este soneto, não falta quem partilhe essa opinião. Quanto à bibliografia disponível, há até quem, com base nessa interpretação, se compraza em ler o soneto camoniano à luz de uma sensibilidade totalmente moderna: «Na praia, no momento da aurora, a paisagem marítima se oferece ao poeta como palco que abriga e anima suas lembranças da mulher amada [...]. Tem-se a impressão de que a hora aberta do amanhecer, cheia de sortilégios, tocou a sensibilidade do poeta a florando suas lembranças, facilitando-lhe a suave e vaga composição de uma pintura expressiva da mulher» (Silva 2006: 253)¹. Nem as reflexões de João Camilo dos Santos escapam a essa perspectiva deformante: «na praia, com o sol meio encoberto (a nascer, como parece? dormem pouco aqueles que amam? levantam-se cedo para caminhar na areia da praia?)» (Santos 1996: 206).

Que efectivamente não de aurora, mas antes de crepúsculo se trate, bastaria a confirmá-lo o modelo ovidiano, «qualia sublucent fugiente crepuscula

¹ Cf. «Sentimos incidir na canção um jogo de contrastes entre luz e sombra, amor e mágoa, presença e ausência. À hora do amanhecer, a luz do dia ilumina e faz emergir a imagem da mulher em sutis contornos poéticos» (Silva 2006: 254).

Phoebo², / aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies» (*Am.* I 5-6; ‘lume feito o de Febo no crepúsculo / ou como a noite, quando está no fim, / e o dia mal raiou’, Vieira 2008: 32-33), do qual o *incipit* do nosso soneto é, de certa forma, a paráfrase: *fugiente* corresponde a *encoberto*³, *sublucent* a *luz quieta e duvidosa*. A esse dístico dos *Amores* cabe acrescentar, aliás, a célebre descrição de Boécio, «Sol latet⁴, ac nondum coelo venientibus astris, / desuper in terram nox funditur» (*Cons. Phil.* I 3, 5-6; ‘O sol está escondido e, enquanto as estrelas ainda não começaram a espalhar-se no céu, a noite difunde-se pela terra’). Sabe-se que, normalmente, a luz do crepúsculo apenas permite distinguir os objectos, ou tão-só entrevê-los: ora, isso é perfeitamente compatível com a situação descrita no soneto em apreço, pois, como veremos, não existe qualquer ligação autobiográfica entre os lugares da praia que o «eu» lírico está a percorrer, e os instantes evocados a partir das imagens «escritas» na sua própria memória.

2. ‘Os lugares também podem suscitar, amiúde, memórias dolorosas. Não voltes para lugares que guardam a memória dos vossos amores; eles é que provocam essa dor. Aqui ela esteve, ali se deitou, aqui dormimos juntos, ali me levou ao êxtase durante uma noite de amor’. Este passo de Ovídio⁵ é o modelo reconhecido de um tópico da poesia erótica (e, mais

² «This elaborate five-word line, with the alliteration of *l*, the assonance of *u* and *a*, and interlocked order of adjectives and nouns, reflects the languorous richness of the image of the setting sun. Ovid also uses meter adaptly in his description: the spondaic *sublucent*, gives way to a series of dactyls as the sun departs» (Ryan / Perkins 2011: 61).

³ Cf. Horácio, «[sol] discedens curru fugiente» (*Epist.* I 16, 7; ‘o sol está a desaparecer, enquanto o seu carro se vai embora rapidamente’). Hélio, filho dos titãs Hipérion e Teia, era o deus que, cada dia, conduzia o carro do Sol de oriente para ocidente, através do céu. Ao anoitecer, regressava a casa, no ocidente, no meio de uma grande bola de fogo que mergulhava no rio Oceano.

⁴ Cf. Ovídio, «sive latet Phoebus seu terris altior exstat» (*Her.* XIII 101; ‘quer Febo, isto é, o Sol, fique escondido, quer se mostre alto no céu’).

⁵ «Et loca saepe nocent; fugito loca conscia vestri / concubitus; causas illa doloris habent./Hic fuit, hic cubuit, thalamo dormivimus illo;/hic mihi lasciva gaudia nocte dedit» (*Rem. Am.* 725-728).

tarde, da teoria da melancolia enquanto doença)⁶ que Petrarca retomou numa tonalidade tanto menos explícita, quanto mais moderna:

Qui tutta humile, et qui la vidi
altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansueta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui
s'assise;
qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
qui co' begli occhi mi trafisse il core;
qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò 'l viso. In questi pensier',
lasso,
nocte et di tiemmi il signor nostro
Amore.

(*Canz.* 112, 5-14)

Agora humilde, agora altiva e
austera,
áspera ou lhana, impiedosa ou pia;
ora a vestir recato, ora alegria,
ora cordata, ou desdenhosa e fera;
aqui branda cantou, sentou-se aqui;
aqui parou, aqui se foi voltando;
aqui seus olhos no meu peito enfia;
aqui diz uma coisa, aqui sorri;
ou muda o rosto. E traz-me assim
pensando
Amor, nosso senhor, ai!, noite e dia.

(Petrarca - Moura 2003: 327)

O mecanismo retórico subjacente a este soneto é a dilatação da mesma anáfora de que já usara Ovídio (*hic... hic... hic... hic*). No quarteto, ao esquema *Qui... et qui* segue-se a bímembreção *or... or*, repetida por quatro vezes. O esquema principal *Qui... et qui* reaparece nos tercetos, duas vezes no primeiro e uma no segundo, tendo por remate, em ambos os casos, um *qui* isolado.

Seja em Petrarca, seja em Camões⁷, as imagens que se sucedem na memória do poeta não podem ser descritas nem como «pinceladas» (Silva 2006: 253)⁸, nem como «quadros de um pintor renascentista» (Santos 1996: 206). Trata-se, muito pelo contrário, de imagens que os sentidos depositaram na alma, «des images qui reconstruisent un monde intérieur, obsessionnel,

⁶ «The patient should never be allowed to indulge his taste for melancholic meditation or to brood over his fancies. Solitary meditation strengthens the hold that melancholy has upon it, and by brooding over his anxieties, he fixes them more firmly in his mind» (Babb 1951: 39, remetendo para o tratado *La civil conversazione*, de Stefano Guazzo).

⁷ Ver, além do nosso comentário, a análise que desenvolve Santos 1996: 206, prescindindo totalmente do modelo petrarquiano.

⁸ «Os seus gestos são brandos e o poeta os presentifica no soneto em rápidas e precisas pinceladas».

un monde qui enferme l'amoureux dans une intériorité béante et en même temps maniaque, répétitive, centrée sur un seul objet. L'absence de cet objet a littéralement pris possession de l'amoureux, elle l'habite et le hante. La présence de l'objet n'est retrouvée, représentée, que dans le souvenir au sein duquel l'amoureux se réfugie et s'enferme» (Gabriel 2011: 197)⁹. Só neste sentido é que se pode falar de uma sequência de retratos da mulher amada: «Véritablement la passion d'amour maîtrisant surtout l'imagination, lui remet souvent l'image agréable de l'objet aimé, au-devant de ses yeux, et lui portrait de si vives couleurs, qu'elle croit l'avoir toujours présente» (Aubery 1599: fls. 38v-39r)¹⁰.

Uma inovação importante de Camões, com respeito ao modelo petrarquiano, é o primeiro quarteto, de que o poeta se serve para, logo desde o início, instituir o tom meditativo do soneto em consonância com o pôr-do-sol. Diversamente, o soneto de Petrarca começa por uma alocação ao amigo Sennuccio del Bene:

Sennuccio, i' vo' che sapi in qual
manera
tractato sono, et qual vita è la mia:
ardomi et struggo anchor com'io
solia;
l'aura mi volve, et son pur quel ch'i'
m'era.
(*Canz.* 112, 1-4)

Sennuccio, que soubesses eu
quisera
que vida levo em tratos à porfia:
ardo e me perco ainda qual soía;
dá-me tal aura e sou como já era.

(Moura - Petrarca 2003: 327)

Bettarini, no seu comentário, interroga-se sobre o lugar onde o poeta se encontra no momento da composição do soneto¹¹. Devido à prolongada anáfora de *qui* (aqui), houve quem o imaginasse em Avinhão (Foresti 1940: 26-27). Entretanto, Bettarini argumenta que, em oposição ao soneto seguinte (onde Petrarca afirma claramente encontrar-se em

⁹ Remetendo para a *Ars rhetoricae* de Aristóteles, numa tradução de 1590: «Et principium amoris sit hoc omnibus quando non solum praesenti gaudent, sed etiam absentem in memoriam revocantes amantes».

¹⁰ No seu tratado, o autor «insiste d'ailleurs sur le rôle des 'portraits' imaginaires qui hantent le malade» (*ib.*: fl. 41v, citado por Gabriel 2011: 210).

¹¹ Cf. Rossiter, «Petrarch does not describe his physical movement through the beloved landscape» (Rossiter 2010: 98).

Vaucluse), este enigmático *qui* designa o ‘lugar longínquo do pensamento’¹². Note-se que uma análoga solicitação semântica desse advérbio surge na I égloga de Garcilaso¹³. A demonstração de Bettarini assenta no primeiro hemistíquio do verso 4, «l’aura mi volve», interpretado como alusão superiormente condensada ao motivo da *aura*¹⁴: o poeta, estando na sua casa em Vaucluse, aspira o sopro da brisa que provém do lugar onde a sua amada se encontra, o que lhe faz rememorar de imediato as circunstâncias em que pela primeira vez a viu e logo dela se enamorou.

Recorde-se, pelo contrário, que tanto nos *Remedia amoris* de Ovídio¹⁵, como na imitação feita por Boccaccio (*Filostrato* V 54-55)¹⁶, o advérbio de lugar alude a uma situação que, efectivamente, está em curso sob os olhos do «eu» lírico: Ovídio descreve o amante no momento em que volta,

¹² «L’enigmatico *qui* è il lontano luogo del pensiero (v. 13)» (Bettarini 2005: 1 522).

¹³ «Dès le début, *aquí* n’est pas le lieu de la présence, mais de l’absence. Il se définit négativement: il est l’endroit où ne se trouve pas Galatea [...]. Ainsi l’adverbe est utilisé de façon paradoxale puisqu’en se disant, il suggère un autre lieu» (Madelpuech-Toucheron 2012: 112). Na segunda parte do poema, «nous voyons que *aquí* est le lieu de rencontre entre le berger et le souvenir de la femme aimée» (*ib.*: 115).

¹⁴ «Il tema dell’Aura, sia pure superbamente scorciato» (Bettarini 2005: 1 522): motivo de origem árabe, inicialmente divulgado pelo trovador provençal Bernard de Ventadorn (cf. Spaggiari 1985).

¹⁵ Aos quais cabe acrescentar, também de Ovídio, o passo dos *Fasti*: «carpitur adtonitos absentis imagine sensus / ille recordanti plura magisque placent: / ‘sic sedit, sic culta fuit, sic stamina nevit, / iniectae collo sic iacuer comae, / hos habuit voltus, haec illi verba fuerunt, / hic color, haec facies, hic decor oris erat» (*Fast.* II 769-774; ‘Ele se vê aflito e atormentado pela imagem da ausente; mais e mais coisas agradam àquele que recorda. Assim ela sentou-se, assim esteve ornada, assim fiou na roca, assim os cabelos soltos caíram-lhe sobre o pescoço; esse foi seu rosto, essas foram suas palavras, essa cor, esse semblante, essa era a beleza de sua boca’, Soares 2007: 68). Ver Silber 1939: 122-124, e note-se que a remissão já figura em Daniello.

¹⁶ Trata-se de uma enumeração muito parecida com aquela que se lê no soneto de Petrarca. No que respeita à cronologia, Boccaccio é provavelmente precedente (ver Santagata 2004: 525-526; Bettarini 2005: 1 523).

de propósito, a ver os próprios lugares onde o seu amor se consumara¹⁷. Boccaccio representa-o enquanto, ao ir para Tróia a cavalo, designa a si próprio, ao longo do caminho, cada um dos lugares onde as suas vicissitudes amorosas se tinham passado¹⁸: «Troilo mourns Criseida's absence from Troy by retracing the topography of their courtship» (Rossiter 2013: 238)¹⁹. Trata-se de um processo a que se poderia chamar peripatético²⁰, ou melhor dizendo, recordação espacial²¹, aliás variamente documentável no próprio Petrarca²².

Se, no soneto de Petrarca acima mencionado, esse processo mnemónico funciona em virtude do motivo da *aura*, Camões, pelo seu lado, tem a possibilidade de se referir às categorias elaboradas por Ficino e, em geral, pelo neoplatonismo. Aquilo que em Petrarca é pura visão («qui la vidi»), e em Boccaccio já abrange o próprio mecanismo de rememoração («gli tornava a mente»), Camões designa-o mediante o termo técnico *imaginar*²³, o mesmo de que Ausias March se tinha servido para lamentar a morte da própria mulher «Quant ymagín les voluntats unides / i ell conversar separats per a sempre, / pensar no pusch ma dolor haja temps» (92,

¹⁷ «Lo stesso Pandaro [...] dona a Troilo consigli che si rifanno ai più noti *remedia amoris* di Ovidio. Egli, infatti, lo invita ad abbandonare Troia e i luoghi dove ha goduto l'amore di Criseida», ao passo que, muito pelo contrário, «lasciando la compagnia degli amici e la villa di Sarpidone per ritornare a visitare, solo, i luoghi a lui cari, Troilo acuisce il proprio dolore» (Baldassarri 1996: 29).

¹⁸ «Quando sol gia per Troia cavalcando, / ciaschedun luogo gli tornava a mente; / de' quai con seco giva ragionando»: seguem-se duas anáforas longas, onde cada um dos advérbios (ora *quivi*, ora *colà*) designa um dos lugares que suscitam as recordações de Troilo (*Filostrato* V 54-55).

¹⁹ Rossiter, na primeira versão do seu artigo, tinha escrito: «Troilo laments Criseida's absence from Troy by revisiting the significant landmarks of their courtship» (2010: 95).

²⁰ «The pilgrim is spurred to the remembrance of those who are absent through a process which one would term peripatetic, were it not for Petrarch's abhorrence of Aristotelianism» (Rossiter 2010: 98).

²¹ «[T]opos of spatial recollection» (Rossiter 2010: 97).

²² Rossiter (2010: 98) menciona uma carta ao cardeal Colonna: «aderatque per singulos passus quod linguam atque animum excitaret» ('a cada passo, alguma coisa se me apresentava apta a suscitar a actividade tanto da língua como do espírito').

²³ Recorde-se o célebre «Transforma-se o amador na cousa amada, / por virtude do muito imaginar» (*Rimas*: 126).

115-17)²⁴. Dentro do *corpus* camoniano, o significado de *imagem* é bem explicado no soneto *Quando a suprema dor muito me aperta*: «Porque essa própria imagem, que na mente / me representa o bem de que careço, / faz-mo de um certo modo ser presente» (*Rimas*: 185, Soneto 138, 9-11)²⁵. Na II égloga, enquanto Almeno está a rever no seu *pensamento* os olhos da própria amada²⁶, Agrário repreende-o: «Nessa imaginação estás gastando / o tempo e a vida, Almeno? Ó perda grande! / Não vês quão mal os dias vás passando?» (*Rimas*: 328). O mesmo conceito repete-se na III elegia: «Esta imaginação me acrescenta / mil mágoas no sentido, porque a vida / de imaginações tristes se sustenta» (*Rimas*: 242).

3. Como é sabido, o outro passo camoniano mais próximo do verso 3 do nosso soneto corresponde aos versos 22-25 da elegia, *Aquela que de amor descomedido*:

Ando gastando a vida trabalhosa,
 espalhando contino a saúde,
 ao longo de ãa praia saudável.
 Vejo do mar a instabilidade [...]

(*Lírica de Camões* 4 I 1998: 55)

À margem de *soidosa*, ‘solitária’, lição *singularis* de Faria e Sousa, enquanto os demais testemunhos coincidem em *saudosa*, Azevedo Filho

²⁴ É de notar que no poema 94 se encontra um eco do soneto 112 do Cancioneiro: «Selon les lieux, le moi se souvient des moments contrastés vécus avec la femme aimée et l’image de la femme vivante surgit alors, triste ou joyeuse [...]: “los temps e lochs ab lo dit la’m senyalen, / segons en ells delits o dolors foren; / e són-ne tals que la’m demostren trista,/altres, e molts, mostrants aquell’alegra”» (Zimmermann 2008: 486).

²⁵ Conforme observa Spina, o verbo também possui um sentido anagógico relativo à *reminiscência* («*Imaginar* é muito mais que ‘conceber’, ‘representar na imaginação’; em vários lugares o verbo aparece com a acepção de ‘esforço mental no intuito de superarmos a nossa realidade física, se pretendemos ascender [...] à ‘morada celeste’», Spina 1993: 386). Cf. «Não me lembras na memória, / senão na reminiscência. / Que a alma é tábua rasa, / que, com a escrita doutrina / celeste, tanto imagina, / que voa da própria casa / e sobe à patria divina» (*Rimas*: 110).

²⁶ «Oh! porque me tiraste um pensamento / que agora estava os olhos debuxando, / de quem aos meus foi doce mantimento?» (*Rimas*: 328).

observa: «Por certo, combinando-se o verso em questão com o que vem depois, será possível entender que *saudade* seja a dor de uma ausência e que *saudosa* seja sinónimo de solitária [...]. Na verdade, o Poeta comunica a dor da sua solidão, que é a *saudade*, ao longo de uma praia solitária (saudosa)» (apud *Lírica de Camões* 4 I 1998: 73-74).

Nessa epístola, composta em *terça rima* e dirigida a D. António de Noronha, o autor, segundo opinião partilhada pelos comentadores, fala da própria solidão ou do próprio desterro em Ceuta, ocorrido muito antes da partida para a Índia, e provocado, ao que se diz, por motivos amorosos. Devido à evidente proximidade estilística e até lexical, a mesma colocação topográfica estendeu-se ao nosso soneto. Na esteira de Faria e Sousa, o Visconde de Juromenha julga «que este soneto foi escripto em Ceuta quando militou n'esta praça» (*Obras* II 1861: 385).

Há aqui dois problemas, que é preciso encararmos separadamente. O primeiro diz respeito a *praia*, que nestes dois textos provavelmente não tem o mesmo sentido. Falta, no soneto, qualquer aceno a uma consonância entre a saudade do autor e a violência do mar que, na elegia, «[...] com sua branca espuma, furioso», está «suas salgadas ondas espalhando» (vv. 28, 33) por terra, da mesma forma que o poeta está «espalhando contino a saúde» (v. 23). Ora, tendo também em linha de conta a manifesta ascendência petrarquiana do soneto em apreço, talvez seja mais aceitável pensar numa *piaggia* ('sítio orograficamente pouco conotado'): além da enumeração, em *Solo et pensoso i più deserti campi*, de «[...] monti et piagge / et fiumi et selve» (*Canz.* 35, 9-10)²⁷, veja-se *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Canz.* 129, 4-6), «Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte, / se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle, / ivi s'acqueta l'alma sbigottita»²⁸. Da situação descrita

²⁷ Para a qual remete Faria e Sousa (*Rimas várias* II 1689: 2 20). A tradução de Vasco Graça Moura (Moura - Petrarca 2003: 133) não se pode, neste caso, dizer acertada ('e montes, prados, creio, e a folhagem / da selva e rios').

²⁸ 'Se em solitário prado, margem, fonte, / se entre dois montes jaz umbroso val', / aí se aquieta a alma desvalida' (Moura - Petrarca 2003: 387).

nesta célebre canção aproveitou-se Antonio Terminio²⁹ para desenvolver o mesmo esquema anafórico que Camões logo retomaria no seu soneto:

I bei vestigi sparsi il dì cercando,
 ovunque il piè gentil sua stampa mise:
 dì pensier in pensier vo rimembrando,
 qui fermossi Madonna, et qui s'assise:
 et mi sovviene e dove e come e quando
 mi volse il primo sguardo, et mi sorrise,
 et de l'accorta sua favella dolce
 gratia mi fè: che la memoria hor molce.

No soneto de Camões tratar-se-á, mais precisamente, da praia de um rio. Nas concordâncias camonianas relativas a *praia(s)*, o sentido que propomos existe, embora limitado (com quatro ocorrências ao total) à II e à III éclogas³⁰, ambas situadas na «praia do Tejo». Nomeadamente na III écloga, encontra-se uma precisa alusão à tarde³¹, além do tópico do *locus amoenus* que, na sequência de um amor infeliz, surge metamorfoseado numa espécie de deserto onde nascem «ásperos abrolhos»³². Finalmente na VIII écloga, que é uma piscatória, faz-se uma distinção bastante clara entre a praia do Tejo e aquela, aliás bem próxima, do mar.

É este o momento de encararmos o segundo problema, que diz respeito à escolha, no verso 3 do soneto, entre as lições *soidosa* e *deleitosa*. No primeiro terceto os dois verbos perifrásticos, *vai mostrando* e *vou... imaginando*, com certeza aludem a um dos *incipit* mais conhecidos de Petrarca,

²⁹ Marcantonio Terminio, *Poscia che 'l mio maligno empio destino*, oitava de 30 estâncias, *Rime di diversi signori napoletani* 1556: 209 ('Ando à procura, durante o dia, dos belos vestígios, onde quer que o seu pé gentil os marcou; de cuidado em cuidado vou recordando: aqui parou, aqui sentou-se; e lembro-me onde, como, e quando olhou para mim pela primeira vez e me sorriu, e se dignou dirigir-me uma doce palavra, que docemente ressoa agora na minha memória').

³⁰ *Rimas*: 319-340; ver além disso a écloga de Almeno e Agrário em *Lírica de Camões* V 1 2001: 61-303.

³¹ «Que alegre campo e praia deleitosa! / E quão saudosa faz esta espessura / a fermosura angélica e serena / da tarde amena!» (*Rimas*: 334).

³² «Nacerão pelas praias deleitosas / os ásperos abrolhos em lugar / dos roxos lírios, das pudicas rosas» (*Rimas*: 340).

que já tivemos a ocasião de citar: «Solo et pensoso i piú deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti» (*Canz.* 35, 1-2; ‘Só, pensativo, o ermo descampado / vou medindo com passo tardo e lento’ (Moura – Petrarca 2003: 133). A junção, em Camões, de dois sonetos petrarquianos (*Canz.* 112, onde a evocação da mulher amada está em relação com uma topografia puramente imaginada, e *Canz.* 35, onde a imagem predominante é aquela do poeta que vai meditando em lugares desertos) não é desprovida de consequências importantes no plano exegético, na medida em que a sequência anafórica dos advérbios se destaca, desta feita, sobre o pano de fundo de uma *praia soída* (correspondente aos «piú deserti campi») sob a luz incerta do pôr-do-sol.

Quem, neste quadro, acredita reconhecer o motivo romântico do enamorado, amante da solidão, com certeza propõe uma interpretação arbitrária, ou seja, estranha à mentalidade do autor, que, na esteira de Petrarca e da doutrina neoplatónica, só pretende representar os efeitos do *furor amoris*³³: «Dès lors, même absent, l’objet d’amour est continuellement présent dans l’imagination, il se transforme en obsession. Voilà l’amour qui s’enflamme, en effet “l’amour est la fureur de l’homme”» (Gabriel 2011: 192, citando Aubery 1599: fl. 12v).

O modelo do soneto 35 do Cancioneiro é, também ele, clássico: «Haec certe deserta loca et taciturna querenti / et vacuum Zephyri possidet aura nemus» (‘Aqui posso exprimir impunemente os meus ocultos sofrimentos, pois estes lugares desertos guardam o meu segredo, e no bosque vazio só se apercebe o sopro de Zéfiro’). É Propércio (Prop. I 18, 1-2) quem desenha esta «barren and rugged solitude»³⁴ como pano de fundo das próprias lamentações, e sabe-se que a procura da solidão é um dos traços característicos da melancolia (Gigliucci 2009). O eco deste célebre dístico confere de imediato

³³ Definidos, no *Secretum*, como «tristis [...] amor solitudinis atque hominum fuga» (ver Santagata 2004: 190-191).

³⁴ «In this lonely spot, Propertius seeks solace for his girlfriend’s absence by carving her name on the trees» (Keith 2008: 67).

ao soneto petrarquiano uma tonalidade elegíaca³⁵. Aliás, muito antes de Petrarca, este tipo de paisagem («deserta loca et vastas solitudines») remonta à mais antiga literatura monástica do Ocidente (ver Leclercq 1966: 174). Após Petrarca, e nomeadamente nos tratados de medicina correntes desde finais do século XVI (Du Laurens, Reynolds, Burton), os lugares desertos integram a sintomatologia dos melancólicos: «Melancholy men love solitude and darkness. They seek out “desert places [...]. They abhor all companions at last, even their nearest acquaintance, & most familiar friends”». E como eles «shunne the light» (Babb 1951: 32), entende-se muito bem porque é que o pôr-do-sol se torna o momento mais propício às fantasias amorosas³⁶.

Há, pois, uma longa e sólida tradição a sustentar a lição *soidosa*, transmitida pelo manuscrito CrB, apoiado, embora de forma indirecta (*saudosa*, correspondente ao verso 24 da elegia *Aquela que de amor descomedido*), pelo outro manuscrito, LF. Neste caso, *soidosa* mantém o sentido originário: «*soedade* designava um lugar ermo; o estado da pessoa que está *só* ou *solitária* sem companhia, quer no meio do mundo, quer apartada do mundo. Mas também significava isolamento, em abstracto» (Vasconcelos 1996: 53). Os dicionários de língua galega glosam *soidoso* com «solitario, desierto, solo». No caso do alomorfo *soedoso*, oscilam entre o mesmo sentido e aquele de «solitario y lleno de nostalgia» (Valladares Núñez 1884); «solitario, soledoso, desamparado» e «que ama la soledad o vive con ella» (Rodríguez González 1958-1961)³⁷.

Numa sucessiva revisão do soneto camoniano, a substituição de *soidosa* por *deleitosa*, tal como é atestada nos impressos, foi com certeza decalcada do passo da III égloga acima mencionado, «Que alegre campo e praia deleitosa! / E quão saudosa faz esta espessura / a fermosura angélica e serena / da tarde amena!» (*Rimas*: 334), conforme o sugerem a proximidade de *saudosa* e

³⁵ O que já se encontra no autor latino: «Le premier vers constitue une claire prise de position en faveur de la modulation élégiaque de cette scène [...] ‘Voici assurément des lieux déserts et silencieux pour se plaindre’» (Fabre-Serris 2008: 90-91); «Here are unpeopled and ‘silent’ places, an empty grove and lonely rocks (1-4), springs and a chill crag, a hard (!) night’s sleep, a speaker alone, woods to echo the lover’s words, and woods and *deserta... saxa* (echoing *sola... saxa* of line 1) to resonate with Cynthia’s *nomen* (27-32)» (Cairns 2006: 139).

³⁶ Cf. a sextina petrarquiana *Non à tanti animali il mar fra l’onde* (Canz. 237).

³⁷ O *Diccionario da Real Academia Galega* apenas regista «Que sente soidade, ou que reflecte ese sentimento», precisando que *saudoso* é uma «forma menos recomendable».

a alusão ao pôr-do-sol. O escopo desta alteração é duplo, pois, por um lado, aumenta a compactidade do macrotexto, seja ou não planeado pelo próprio autor, e, por outro lado, elimina um vistoso arcaísmo lexical. Do ponto de vista do «eu» lírico, a primitiva consonância com a paisagem converte-se então numa oposição entre a *praia deleitosa*³⁸ e os *cansados pensamentos*.

4. Mais uma dificuldade no estabelecimento do texto encontramos no verso 14, onde a concordância entre CrB e LF parece impor a lição *tanto dura*³⁹, com respeito às alternativas *sempre dura* (*Rimas* 1595; *Rimas* 1598) : *pouco dura* (TT), muito embora esta última variante encontre na lírica italiana uma maior quantidade de abonações⁴⁰. Outra hipótese seria considerar o quadro das variantes como uma difracção *in praesentia*, tendo em linha de conta que a lição oximórica dos impressos, em vez de um mais compreensível *que *inda dura*⁴¹, parece semanticamente *difficilior*. Uma possível explicação talvez se encontre no par de poemas que anteriormente citámos várias vezes, ou seja, os versos 127-130 da II elegia:

Que, se amor não se perde em vida ausente,
 menos se perderá por morte escura⁴²;
 porque, em fim, a alma vive eternamente,
 e amor é afeito d'alma⁴³, e sempre dura

(*Lírica de Camões* 4 I 1998: 58)

³⁸ Com referência ao mar, o sintagma já se encontra em Garcilaso, «la deleitosa playa estás mirando / y oyendo el son del mar que en ella hier» (elegia 2, 146-147).

³⁹ Cf. Ode 3, «Mas como não é morta / a triste vida já, que tanto dura?» (*Rimas*: 264); Elegia 5, «que só o desterro seu, que tanto dura» (*Rimas*: 248).

⁴⁰ Cf. Tebaldeo, «che 'l viver nostro picol tempo dura» (*Rime* 2 1: 251; 120, 14); «Vedo che 'l nostro stato poco dura» (*Rime*: 3 2: 565; estr. 685, 4); Ariosto, «come ogni tua allegrezza poco dura!» (*Cinque canti* II 34); Michelangelo «E pur si parte e picciol tempo dura» (*Rime* 240, 8); «che 'l gioir vecchio picciol tempo dura» (261, 4); Gaspara Stampa, «O diletto, o martir, che poco dura!» (*Rime* 193, 14); Torquato Tasso, «ch'ombra de la beltà che poco dura» (*Rime* 108, 4).

⁴¹ *Lms.* III 135 e IX 69; soneto XXIII 8 (*Lírica de Camões* 2 I 1987: 379); Oitavas 2 (*Rimas*: 295).

⁴² A lição *escura*, que está no *Manuscrito de Juromenha* e nos impressos, no texto de Azevedo Filho substitui-se a *dura* do único manuscrito LF.

⁴³ Cf. a elegia 6, «que, como as febres são de carne humana, / assi os afeitos d'alma são doença» (*Rimas*: 251).

e a III égloga, «que o firme amor co a alma eterna dura» (*Rimas*: 338), ao que há a acrescentar a VIII égloga, «mas um amor que para sempre dura» (*Rimas*: 381).

Propriamente, o amor «est affectus appetitus concupiscentis circa bonum secundum se, sive sit praesens sive absens» (Godart 1666: 128); ou melhor dizendo, «l'amour est la plus grande, la plus violente, et pernicieuse passion de l'Âme» (Aubery 1599: fl. 43v)⁴⁴. Portanto, como amor é uma *passio animae* e como a alma é eterna, «esta vida vã que sempre dura» pode ser uma alusão, embora mais breve e algo hermética, à natureza eterna destas imagens vãs que o pensamento obsessivo continuará a suscitar mesmo após a morte: como o afirma o próprio poeta, «celebrarei o gesto claro e puro, / que nunca perderei da fantasia»⁴⁵, mesmo estando entre os defuntos ao lado de Orfeo (*Rimas*: 240; elegia *Aquela que de amor descomedido*).

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso e Cinque canti*, ed. Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, Utet, 1997.
- Ausiàs March, *Les Poesies*, ed. Joan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1979.
- Boccaccio, Giovanni, *Caccia di Diana e Filostrato*, ed. Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1990.
- Boécio - Boethius, *De consolatione philosophiae; Opuscula theologica*, ed. Claudio Moreschini, Monachii, Lipsiae, K. G. Saur, 2005.
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, ed. Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960.
- Castro, Gabriel Pereira de, *Ulysséa, ou Lisboa edificada*, Quarta edição, Lisboa, na Typographia Rollandiana, 1827.

⁴⁴No tratado de Veyries (1610), o título do cap. XXIII é: «L'Amour est la première de toutes les passions de l'Âme». Cf. Del Rio, «l'amour qui est l'une des plus grandes et véhémentes passions de l'âme» (Del Rio 1611: 170).

⁴⁵*Lírica de Camões* 4 I 1998: 58. Para a definição, na época de Camões, da *phantasia* (considerada como sinónimo de *imaginatio*) com base na doutrina aristotélica, ver Gabriel 2011: 199-200.

Rime di diversi signori napoletani, e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse, Libro settimo, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1556 [org. Ludovico Dolce].

Stampa, Gaspara / Veronica Franco, *Rime*, ed. A. Salza, Bari, Laterza, 1913.

Tasso, Torquato, *Rime*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1964, 2 vols.

Tebaldeo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, J.-Jacques Marchand, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1989-1992, 3 vols., 5 ts.

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

2. ESTUDOS

Aubery, Jean, *L'antidote d'amour. Avec un ample discours, contenant la nature et les causes d'iceluy, ensemble les remèdes les plus singuliers pour se préserver et guérir des passions Amoureuses*, Paris, Claude Chappelet, 1599.

Babb, Lawrence, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951.

Baldassarri, Stefano Ugo, «*Adfluit incautis insidiosus amor*: La precettistica ovidiana nel *Filostrato* di Boccaccio», *Rivista di Studi Italiani*, 14, 1996: 20-42.

Bettarini, Rosanna (ed.) - Francesco Petrarca, *Canzoniere, Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.

Cairns, Francis, *Sextus Propertius, the Augustan Elegist*, Cambridge University Press, 2006.

Del Rio, Martin, *Les controverses et recherches magiques [...]*, trad. André Du Chesne, Paris, Regnaud Chaudière, 1611.

De Veyries, Jean, *La généalogie d'amour*, Paris, Abel l'Angelier, 1610.

Diccionario da Real Academia Galega (<http://academia.gal/diccionario#inicio>). do) (12-2014).

Fabre-Serris, Jacqueline, *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

Foresti, Arnaldo, «Studi sul Petrarca. Dalle prime alle "seconde lagrime". Un capitolo della storia dell'amore di Francesco Petrarca», *Convivium*, 12, 1940: 8-35.

- Gabriel, Frédéric, «Fictions mélancoliques: maladie d'amour, possession et subjectivités aliénées à l'époque moderne», *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 58, 2011: 185-226.
- Gigliucci, Roberto, «Accidia e tristezza in Petrarca», *La melanconia*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Godart, Pierre, *Totius philosophiae summa, in brevitae foecundissima, ordine luculentissima, et suavitate Latinitatis ornatissima [...]*, Parisiis, Apud Ludovicum Billaine, 1666.
- Keith, Alison, *Propertius Poet of Love and Leisure*, Bloomsbury Publishing plc, 2008.
- Leclercq, Dom Jean, *Recueil d'études sur saint Bernard et ses écrits*, t. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966.
- Madelpuech-Toucheron, Florence, *Temporalité à la Renaissance: L'écriture du temps dans les Églogues et les Élégies de Garcilaso de la Vega*, Paris, Publibook, 2012.
- Rodríguez González, Eladio, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Vigo, Galaxia, 1958-1961, 3 vols.
- Rossiter, William T., *Chaucer and Petrarch*, Cambridge, D. S. Brewer, 2010 (= «Chaucer, Boccaccio, and Petrarch: Intralingual and Interlingual Translation», in Alison Yarrington (et alii), *Travels and Translations: Anglo-Italian Cultural Transactions*, Amsterdam / N.Y., Rodopi, 2013: 231-250).
- Ryan, Maureen B. / Caroline A. Perkins, *Ovid's Amores, Book one*, Norman, University of Oklahoma Press, 2011.
- Santagata, Marco (ed.) - Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, 2004.
- Santos, João Camilo dos, «A insuperável modernidade de Camões», *Colóquio. Letras*, 142, 1996: 204-207.
- Silber, Gordon R., «Alleged imitations of Petrarch in the *Filostrato*», *Modern Philology*, 37, 1939: 113-124.
- Silva, José Francisco da Gama e, «A atmosfera merencória da lírica de Camões», in *Linguagem e construção do pensamento*, org. José Renato Avzaradel, São Paulo, Casa do Psicólogo, 2006: 249-272.
- Soares, Maria Lia Leal, *Ovídio e o poema calendário: «Os Fastos»*, Livro II, o mês das expiações, Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2008.

- Spaggiari, Barbara, «Il tema *west-östlicher* dell'aura», *Studi Medievali*, 26, 1985: 185-290.
- Spina, Segismundo, «Variações de um aposentado», in *Estudos universitários de língua e literatura, Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993: 385-389.
- Valladares Núñez, Marcial, *Diccionario gallego-castellano*, Santiago de Compostela, Imprenta do Seminario Conciliar Central, 1884.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*, vol I, reimpr. da edição de Halle [1904], acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, IN-CM, 1990.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *A saudade portuguesa* [1922], Lisboa, Guimarães Editores, 1996.
- Vieira, Brunno V. G., «O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, *Amores*, I, 1, 4, 5, 9», *Revista Eletrônica Antiquidade Clássica*, 2 [Semestre II / 2008]: 26-37.
- Vieyra, Anthony / J. P. Aillaud, *A Dictionary of the Portuguese and English Languages*, London, Wingrave, 1813.
- Zimmermann, Marie-Claire, «Détournements et invention dans l'oeuvre poétique d'Ausiàs March», in *Le passé à l'épreuve du présent: Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, dir. Pierre Chastang, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008: 465-490.

Entre *insomnium* e *rêverie*.
Considerações preliminares sobre
Quando de minhas mágoas a comprida

Valeria Tocco

Reza a lenda que Camões perdeu a mulher amada (chinesa, como quer Afrânio Peixoto; Joana de Noronha, segundo José Hermano Saraiva) num naufrágio no rio Mekong. O facto de ter realmente existido ou não uma mulher *ad aquam extintam* não infirma a evidência de que, no *Parnaso* camoniano (cânone mínimo ou cânone possível) se leia, em fragmentos, uma narração de *frammenti dell'anima*¹, como já Faria e Sousa o tinha intuído². Quero dizer que, nas séries dos poemas líricos camonianos se pode identificar um fio narrativo que leva de um amor feliz, embora irrealizável, a um luto, dividindo presumivelmente composições *in vitam* e composições *in mortem* do objecto do desejo. E é exactamente de entre as composições em volta do tema da morte da amada que se situa *Quando de minhas mágoas a comprida*.

Existe evidentemente um eco (apesar de não haver referências interdiscursivas directas) dos sonetos 282-286, 334, 341-343, 356 e da canção

¹ Tomo de empréstimo o título do famoso e essencial estudo de Marco Santagata sobre o Cancioneiro: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*.

² Ao comentar a VII canção, *Manda-me amor que cante docemente*, Faria e Sousa reflecte sobre a seriação das composições (*Rimas varias* II 1689: 50). A canção em apreço é a VII desde a *princeps* da lírica de Camões de 1595, mas o crítico barroco afirma que deveria ter sido impressa como sendo a primeira, «porque describe el primer assalto amoroso, fundamento destas Rimas». De facto, Faria e Sousa está a propor uma seriação de tipo narrativo das composições do poeta: «si estas Rimas huvierã sido impressas ordenadamente, por lo que toca a los tiempos, tocava a esta el primer lugar».

359 de Petrarca³, que tratam da *visio in somnis* de Laura já falecida. Todavia, os contactos entre *Quando de minhas mágoas* e essas líricas do Cancioneiro são circunscritos ao mero paralelismo da situação narrada (isto é, os poetas que sonham com a mulher amada morta). Do soneto camonianiano está ausente a faceta consolatória desse encontro, presente nas composições do poeta italiano.

Quando de minhas mágoas não é o único soneto em que o poeta trata o motivo onírico. Fá-lo também, e de uma forma mais estereotipada, em:

Doce sonho, suave e soberano
 se por mais longo tempo me durara!
 Ah! quem de sonho tal nunca acordara,
 pois havia de ver tal desengano!
 Ah! deleitoso bem! ah! doce engano!
 Se por mais largo espaço me enganara!
 Se então a vida mísera acabara,
 de alegria e prazer morrera ufano.
 Ditoso, não estando em mim, pois tive,
 dormindo, o que acordado ter quisera.
 Olhai com que me paga meu destino!
 Enfim, fora de mim, ditoso estive.
 Em mentiras ter dita razão era,
 pois sempre nas verdades fui mofino.

(*Rimas*: 178, Soneto 123)

O desenvolvimento deste soneto tem pouco que ver com *Quando de minhas mágoas a comprida*. Não apresenta a visão da amada (nem viva, nem morta) em sonho. Aliás, supõe-se que ainda esteja viva, pois – como se tornara tópico na poesia amorosa sobre o sonho – a dimensão onírica é encarada como a única em que o amante pode realizar os seus desejos.

³ Eis os primeiros versos: *Alma felice che sovente torni* (282), *Discolorato ài, Morte, il piú bel volto* (283), *Si breve è 'l tempo e 'l pensar sí veloce* (284), *Né mai pietosa madre al caro figlio* (285), *Se quell'aura soave de' sospiri* (286), *S'onesto amor pò meritare mercede* (334), *Deb qual pietà, qual àngel fu sí presto* (341), *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* (342), *Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora* (343), *Laura mia sacra al mio stanco riposo* (356) e *Quando il soave mio fido conforto* (359).

Também não inclui a narração do sonho em si, narração que, na descrição do fantasma de *Quando de minhas mágoas a comprida*, parece devedora ao soneto de Luigi Tansillo *Mentre la bella e viva effigie vera*, no qual a imagem onírica da amada é apresentada como uma «ombra esangue e vana» em cuja direcção o sujeito lírico corre durante o sono. Por último, *Doce sonho, soave e soberano* não apresenta qualquer formulação em discurso directo, uma opção que, nos relatos dos encontros dos amantes em sonho da poesia clássica e moderna, é modalidade consolidada (basta pensar na canção 359 de Petrarca).

Doce sonho, soave e soberano, de facto, remete, pela sua estrutura retórica e pelos seus conteúdos, para a tradição lírica renascentista que na Península Ibérica é encabeçada pelo Boscán de *Dulce soñar, dulce congoxarme* e *Como aquel que en soñar gusto recibe* (o qual, por sua vez, é altamente devedor ao Ausias March de *Axí com cell qui 'n lo somni es delita*). Na mesma altura, entre os muitos que se inspiraram não tanto, ou não só, em Petrarca, quanto em Sannazaro (*Abi, letizia fugace, abi sonno leve*) ou Bembo (*Sogno, che dolcemente m'hai furato*), declina o mesmo tema, por exemplo, Gutierre de Cetina, em *¡Ay, sabrosa ilusión, sueño süave!*. Todos estes sonetos podem ser encarados na perspectiva do *insomnium* e representam um dos dois filões principais de composições que têm como assunto o sonho erótico (Alatorre 2003). O outro filão de textos sobre o mesmo tema diz respeito a composições em que a natureza e a função da actividade onírica são tidas como intermediação de mensagens premonitórias. Podemos pensar, para citarmos alguns exemplos de incidência medieval, na *Vita nova*, de Dante (14)⁴, e no Petrarca do *Triumphus Mortis* (II) ou dos sonetos 33 (*Già fiammeggiava l'amorosa stella*), 250 (*Solea lontana in sonno consolarme*) e 251 (*O misera et horribil visione*).

Os poetas que na Idade Moderna trataram de reformular o sonho como motivo das suas obras tinham à disposição uma rica rede de modelos, tanto literários como filosóficos e científicos (ou para-científicos). Relativamente aos exemplos literários, entre os muitíssimos que se poderiam citar, é obrigatório lembrar pelo menos os sonhos incluídos nos poemas épicos

⁴ Talvez tenha sido o próprio Dante, na *Vita nova*, a elaborar o primeiro sonho ilustre da literatura italiana (Baldelli 1985: 1).

(*Il.* XXIII 62 ss.; *Od.* IV 787 ss.; XIX 535 ss.)⁵, e os narrados por Ovídio (*Met.* IX 474 ss.; XI 585 ss.)⁶. No que diz respeito aos tratados, lembra o Marquês de Santillana na sua *Comedieta de Ponça*: «Yo vi de Mancrobio, de Guido y Valerio / escritos los suenyos que aquéllos sunyaron, / los quales denotan insigne misterio» (*Poesías completas*: 264-265, 51), citando três dos inúmeros autores que até à data se tinham interessado pela classificação das tipologias de sonhos (como Macróbio, no seu comentário ao *Somnium Scipionis*) ou pela representação de sonhos da tradição clássica (como Guido delle Colonne, que na sua *Historia troiana* recupera o sonho de Écuba e Andrómaca; ou Valério Máximo, que nos *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* se refere aos sonhos de Alexandre e Amílcar).

Existem, de facto, muitos tratados sobre o sono e o sonho ao longo da história, pois tal actividade sempre despertou muito interesse, por causa da passagem a uma dimensão ‘outra’ que o sono acarreta, proporcionando o contacto directo com o além-mundo, com realidades paralelas, com o mistério e a divindade. E existe uma longa tradição de interpretações dos sonhos, em busca do sentido arcano enviado pelos deuses através do sono – estado em que o homem perde ou limita as actividades censórias da razão e consegue, por isso, receber as comunicações dos seres sobrenaturais (sejam eles deuses, ou demónios). Foi, em particular, em volta da dimensão divinatória e profética dos sonhos (evocada também pelo Marquês de Santillana, supracitado) que os estudos e as especulações se concentraram, gerando uma pletora de tratados sobre o assunto. Nos seus *Commentarii in somnium Scipionis* Macróbio opera uma classificação da *ratio somniorum* que se tornará canónica, distinguindo os vários tipos de experiências oníricas humanas em *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium*, *visu*. Só os primeiros três, porém, são desenvolvidos, pois só esses três são portadores de mensagens divinatórias. O mesmo fizera Artemidoro, nos seu *Livro dos sonhos* (distinguindo *somnium* de *insomnium*) e, séculos mais tarde,

⁵É justamente na *Odisseia* (XIX 560-567) que se estabelece a diferença entre sonho verídico (que chega saindo pela porta de corno) e sonho enganador (que sai pela porta de marfim).

⁶Interessante notar o grito de Alcíone dirigido à sombra (*umbra*) do falecido marido Ceix, que lhe aparece em sonho sob a instância de Juno, no momento em que ele está a desaparecer: «Mane! Quo te rapis?» (XI 676; ‘Fica! para onde foges?’), recordando o brado «Não me fujais» de Camões (*Rimas*: 166).

operará uma semelhante hierarquização dos sonhos o pseudo-Agostinho, no *De spiritu et anima* (no qual identifica, como Macróbio, cinco categorias de sonho: *oraculum*, *visio*, *somnium*, *insomnium*, *phantasma*). Também o *insomnium* é desenvolvido nesses tratados, não se configurando como veículo de significações ocultas, proféticas e de divinações, mas derivando apenas das paixões da alma e do corpo e reflectindo, desta forma, o que Freud chamaria *resíduos diurnos*.

Le Goff afirma que a partir do século XII a mentalidade ocidental reconquista o sonho e, em particular, justamente o *insomnium*, o sonho neutro, ligado à fisiologia do homem. O sonho, portanto, começa-se a afastar de Deus e do Diabo para ser encarado como consequência de estados fisiológicos e psicológicos particulares. Mas, como o confirmam as experiências líricas de Dante e de Petrarca, por exemplo, continua viva a ideia do carácter divinatório dos sonhos: lembrem-se aqueles sonetos em que o ‘eu’ lírico sonha com a morte iminente da amada (Beatrice e Laura, respectivamente).

De longa tradição, como vimos, a aparição da amada (falecida ou por falecer, viva e cruel ou benévola) em sonho não profético (*insomnium*) é tema de muitas composições poéticas, que apresentam algumas invariantes de tipo formal. Em primeiro lugar, é frequente o diálogo entre o sonhador e o ente sonhado. Em segundo, existe uma rica série de composições em que é desenvolvida a descrição física do ser sonhado (usando o cânone breve ou alongado). Em terceiro lugar, e mais importante, na grande maioria das composições sobre o sonho erótico a *visio in somnis* da amada e o encontro no espaço onírico têm carácter consolatório. O sonho, na maior parte dos casos, oferece uma dimensão pluri-sensorial, configurando-se como experiência em que a ilusão do contacto se apresenta completa e, em algumas das suas declinações, até como consumação do acto sexual. Esta particular declinação do sonho perpassa dificilmente o lirismo renascentista.

Se os estudos sobre o sonho no lirismo do século XVI sublinham que «es mediante el tópico de los sueños como estos poetas pueden recrear la experiencia y convertir el poema en un espacio que les permite rellenar el vacío causado por la ruptura con el objeto deseado» (Arén Janeiro 2008: 281), o mesmo não se pode afirmar sobre o soneto *Quando de minhas mágoas a comprida*. Aliás, neste soneto é exactamente o próprio sonho que exacerba a ruptura com o objecto desejado. De facto, a sua conclusão, mesmo remetendo para aquela tradição que celebra o efémero prazer onírico, assumido

conscientemente como ilusório e enganador, como uma maneira de aliviar os tormentos amorosos, nega-o ao sujeito poético.

Esse motivo do ‘bendito sonho enganador’ pode ter sido sugerido por versos de Petrarca (por exemplo, o soneto 212, *Beato in sogno et di languir contento*), mas terá sido com Sannazaro que se consolidou e difundiu. De facto, Sannazaro, no soneto *O sonno, o requie e triegua degli affanni*, já citado, é explícito neste sentido, quando, apesar de o despertar lhe ter restituído a dura realidade, se dirige ao sonho, afirmando: «ringrazio pur tuo’ dolci e cari inganni» (v. 8). Esta posição de Sannazaro é considerada uma novidade relativamente à poética consolatória de derivação petrarquista, diferindo substancialmente dos sonetos centrados no sonho com Laura falecida, que o lirismo renascentista encarará como modelos formais, molduras narrativas, dos quais o tema do engano, graças à perspectiva transcendente em que o Cancioneiro é inserido, está completamente ausente (Acucella 2013: 11). A perspectiva de Sannazaro terá grande influência na poesia ibérica do Século de Ouro. Boscán, por exemplo, no soneto *Dulce soñar, dulce congoxarme*, acima mencionado, admite no último terceto: «Durmiendo, en fin, fui bienaventurado, / y es justo en la mentira ser dichoso / quien siempre en la verdad fue desdichado». Da mesma forma, Cetina, em *¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!*, encara o sono e o sonho como um momento de consciente engano consolatório: «Bien conozco que duermo y que me engaño» (v. 9). É desta tradição que deriva directamente *Doce sonho, soave e soberano* de Camões. E é para esta tradição que *Quando de minbas mágoas a comprida* também remete, se bem que ao sujeito lírico sejam negados os deleites do doce sonho enganador, vindo a ser, desta forma, «desdichado» não só na «verdade», mas também na «mentira».

Outro aspecto peculiar de *Quando de minbas mágoas a comprida* reside na conjugação, patente no terceiro e no quarto versos, entre *visio in somnis* (v. 3) e *rêverie* (v. 4). Característica de uma e de outra é a mediação da *maginação* e da fantasia. A *rêverie* pode ser definida como aquela instância psíquica parecida com o sonho, que se pratica numa situação de vigia. Por isso, representaria a dimensão autêntica do exercício consciente da fantasia: o sonho de olhos abertos, em suma, o mesmo que gerará muitas composições líricas, e que Camões explicitará, por exemplo, nos versos de *Se de vosso fermoso e lindo gesto* dirigidos à dama cruel e *sans merci* «que me traz elevado o pensamento / em mil, porém diversas, fantasias, // nas quais eu sempre ando, e sempre sonho» (*Rimas*: 187, Soneto 142, 10-12). A amada como

impulsionadora e objecto de especulações e aspirações da lírica que canta o amor ‘sem esperança de coroamento’, a amada que é «sonho» em vida (*rêverie*), visita, em *Quando de minhas mágoas a comprida*, o sono do amador em «sonho» (*insomnium*): não para lhe conceder um ilusório espaço de prazer, mas para lhe reafirmar a sua inelutável distância.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966; Milano, TEA, 1989.
- Bembo, Pietro, *Le rime*, ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 vols.
- Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cetina, Gutierre de, *Sonetos y madrigales*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzj*, ed. Vinicio Pacca, Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francesco, *Triumphs*, ed. Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Santillana, Marqués de, *Poesías completas*, ed. Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1982, 2 vols.
- Tansillo, Luigi, *Poesie liriche*, ed. Erasmo Pèrcopo, Tobia R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996, 2 vols.

2. ESTUDOS

- Acucella, Cristina, «L'immagine onirica come *feticcio* dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna», *Between*, 3, 5, 2013: 1-25 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/939/741>) (12-2014).

- Agamben, Giorgio, *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Alatorre, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Arén Janeiro, Isidoro, «Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?», *eHumanista*, 11, 2008: 261-302 (<http://www.ehumanista.ucsb.edu/>) (12-2014).
- Baldelli, Ignazio, «Visione, immaginazione e fantasia nella *Vita nuova*», in *I sogni nel Medioevo*, ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 1-10.
- Fattori, Marta, «Sogni e temperamenti», in *I sogni nel Medioevo*, ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 87-109.
- Gargano, Antonio, «*Imago mentis*: fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento», in *Capitoli per una storia del cuore*, org. Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988: 181-220.
- Jauralde, Pablo, «Un viaje literario de ensueño», in *Sogno e Scrittura nelle Culture Iberiche. Atti del XVII Convegno della Associazione degli Ispanisti Italiani. Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Roma, Bulzoni, vol. 1, 1998: 19-36.
- Manselli, Raoul, «Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medioevale», in *I sogni nel Medioevo*, ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 219-244.
- Santagata, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, 2001.
- Tocco, Valeria, «*Os Lusíadas*»: *dos manuscritos à «princeps»*, Coimbra, CIEC, 2012.

Beleza Ideia

Roberto Gigliucci

Ser *ideia de beleza*
é ser a *mesma beleza*
e não apenas uma mulher
em quem ela se reflecte.

Hernâni Cidade

Poder-se-ia dizer que a extraordinária beleza de um célebre soneto de Camões fica toda ela contida, desde logo, no primeiro verso:

Dizei, Senhora, da Beleza ideia:
para fazerdes esse áureo crino,
onde fostes buscar esse ouro fino?
de que escondida mina ou de que veia?
 Dos vossos olhos essa luz Febeia,
 esse respeito, de um império dino?
Se o alcançastes com saber divino,
se com encantamentos de Medeia?
 De que escondidas conchas escolhestes
 as perlas preciosas orientais
que, falando, mostrais no doce riso?
 Pois vos formastes tal, como quisestes,
vigiai-vos de vós, não vos vejais,
fugi das fontes: lembre-vos Narciso.

(*Rimas*: 177, Soneto 121)

Duas palavras acerca do texto que apresentamos segundo a edição de Costa Pimpão. O soneto é transmitido pelo *Cancioneiro de Luis Franco Correa* (fl. 49) e pela edição das *Rimas* de 1668, preparada por Álvares da Cunha. A atribuição parece certa. No *Cancioneiro de Luis Franco Correa* encontramos muitas vezes variantes que nos parecem qualitativamente inferiores, repetições e deselegâncias, que podem fazer pensar numa redacção ainda não corrigida ou que tende para a banalização. Por exemplo, no verso 3,

onde fostes buscar, este cancionero regista «onde colhestes», com pesada repetição (apesar de dar lugar a uma figura etimológica) de *escolbestes* no verso 9. No verso 11 *que, falando, mostrais*, regista-se, \bar{q} *Antre Robis mostrais* (cf. «entre rubis e perlas doce riso» do soneto *Leda serenidade deleitosa*, *Rimas*: 139), de tal modo que os *robis*, que com as pérolas formam um par típico da *langue* lírica, se tornam mais banais do que o *falando* intercalado. No verso 13 é bastante mais pobre a lição do *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, que regista, *a senrã não não ~~no~~ vos vejaís*, em tom um tanto lamuriento e com a laboriosa diérese do segundo *não*. Variantes e emendas de autor? Talvez seja perguntar demasiado. Nada exclui, aliás, que o *Cancioneiro de Luis Franco Correa* transmita um texto mais próximo do original e que o editor de 1668 (ou quem quer que fosse antes dele) o tenha «corrigido» por sua própria iniciativa, talvez introduzindo melhoramentos. *Recentiores non deteriores*, mas também o contrário pode ser verdadeiro. Ou, no mínimo, admita-se que uma posterioridade com aperfeiçoamentos qualitativos não é necessariamente garantia de autenticidade.

O início, como se dizia, é memorável, e também carregado de tradição, ou seja, com um alto grau de densidade na arte da alusão. Parte-se obviamente do paradigma petrarquesco: «In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exempio, onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro?» (*Canz.* 159, 1-3; ver a *imitatio* de Boscán: *¿En cuál parte del cielo, en cuál planeta*, *Obra completa* 80). A estrutura inquisitiva é análoga, e também no arquiteito se evocam as «chiome d'oro» (v. 6) e os «occhi» (v. 10). O *falar* e o *doce riso* provêm do fecho do modelo («et come dolce parla, et dolce ride», v. 14), por sua vez devedor a Horácio, como se sabe (*Carm.* I 22, 23-24). O andamento repropõe-se, por exemplo, no soneto 220 do Cancioneiro: «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena, / per far due treccie bionde?» (vv. 1-2), com aquele «tolse» que se repercute em *buscar* e com a *vena* que reencontramos no par *mina - veia* (recorde-se igualmente Garcilaso: «cabello, que'n la vena / del oro s'escogió», *Poesie complete* 23, 5-6). Mais adiante, eis as «perle» e as «dolci parole» (vv. 5-6) e por fim os «belli occhi» (v. 13).

Mas regressemos ao início do poema de Camões. Petrarca, na abertura de *In qual parte del ciel, in quale ydea*, perguntava-se (mais ou menos platonicamente) onde estaria situada a *idea* que forneceu o *exemplar* a partir do qual a natureza reproduziu a excelência criatural de Laura. Camões vai mais além, e vê na mulher o próprio conceito de beleza, a própria forma do que é belo, prestando-lhe um louvor tão desmesurado e hiperbólico,

quanto em certos aspectos quase bizarro. Bem descortinava Storck uma ironia galante no soneto, em sua opinião dirigido a uma mulher frívola e egocêntrica¹.

Todavia, o verso de abertura insere-se numa longa cadeia que parte precisamente do início do soneto 159 do Cancioneiro, para dele divergir. Protagonistas de tais vicissitudes são em particular, no século XVI, dois celebrados sonetos, um de Pietro Bembo, outro de Della Casa: *Se stata foste voi nel colle ideo*, do primeiro deles², e *La bella greca, onde 'l pastore ideo*, do segundo³. Em ambos se encontra o *topos* da beleza de Vénus, que foi a eleita como superior por Páris, no monte Ida, e da ulterior superação dessa beleza pela mulher amada por esses poetas. O motivo já surgira no *Orlando furioso* («Se fosse stata nelle valli Idee», XI 70) e em modelos antigos (Propércio, Ovídio). Gutierre de Cetina dedica-lhe, também ele, um soneto enviado *A la Condesa Laura Gonzaga*: «Laura, si quando en la gran selva Idea / hizo el juicio aquel pastor troiano [...]» (*Sonetos y madrigales*: 213-213), com tercetos que evocam o paradigma do pintor Zeuxis. Se o pintor que representou a formosura ideal de Helena, colhendo belezas parciais e recompondo-as (como um poeta que procede à *mellificatio*), tivesse tomado por modelo tão só a dedicatária do soneto, teria obtido maior beleza e graça, e sobretudo «más ser», ou seja, mais essência, tendo mostrado mais directa e integralmente a própria essência da beleza, ou seja, a sua realização concreta. «¡Tanto el cielo de vos se satisfizo!», conclui exclamativamente Cetina. Portanto, a mulher é objecto da complacência divina (expressão, como é sabido, bíblica). Então, apesar de supremamente perfeita, é contudo criatura, e não absolutamente autónoma como a Senhora de Camões.

¹ «Mir scheint dies Sonette schwerlich an die Geliebte [...], sondern an eine putz- und gefallsüchtige Dame gericht, weil der Ton zwieschen Scherz und Spott sich hält», comenta em *Sämmtliche Gedichte* II 1880: 423 (para a tradução do soneto, que intitula *Natur oder Kunst?*, p. 281).

² Publicado na edição de 1548 de *Delle rime*, e precedentemente nas *Rime diverse* [...], de 1545 (mais recentemente, *Le rime*: 358-361).

³ Antes da edição póstuma de 1558, andava no *Libro quarto delle Rime di diversi* [...], de 1551: 82 (mais recentemente, *Rime*: 109-112). Naturalmente foram imensos os imitadores do soneto de Bembo. Cito apenas Benedetto Varchi, *Quanto 'l pastor di Troia nel colle ideo*.

O *locus* do confronto que ocorreu no monte Ida não se encontra de forma alguma ausente das rimas petrarquistas italianizantes escritas durante o Renascimento lusitano. Bastará assinalar Diogo Bernardes: «Se quando vio as Deosas no monte Ida / o Troiano pastor, tambem vos vira, / Venus dali tão leda não partira / co preço, por quem foi Troia perdida» (*Rimas varias. Flores do Lima*: 17v, son. 22, 1-4)⁴. Mas voltando ao quadro itálico, o juízo de Páris já se encontrava bem presente nos poetas líricos do século XV, de entre os quais citamos, em particular, Panfilo Sasso: «Se fosse stata al tempo del Troiano / questa d'ogni beltade exempio e idea» (*Sonetti (1-250)* 27). Em Panfilo Sasso a mulher eleva o grau, passando de exemplo a exemplar, e tornando-se ela própria ideia de toda a beleza, pelo que a estrada para Camões fica aberta. Tenha-se também em linha de conta que entre os sonetos de Panfilo há um outro com o mesmo tema, *Fra mille exempi di beleza love* (60), no qual encontramos os olhos luminosos, os cabelos de ouro e o «dolce riso». E poderíamos igualmente evocar ainda um outro soneto, *Nympha che spargi a l'aura el bel crin d'oro* (32), dotado de estrutura interrogativa e com o desfecho: «onde sei certo idea, / ché mortal forma non è sì soprana». Panfilo Sasso podia de facto ter sido, o que conta com o apoio de vários confrontos interdiscursivos, uma leitura Camões. Bastará recordar a recorrente metáfora dos fios de ouro para os cabelos, que não é assim tão comum (os exemplos são esporádicos, sobretudo no século XV; ver em *Sonetti (1-250)*, na p. 93, a nota de Malinverni ao soneto 73, *El capo hai biondo e avvolto in or filato*), mas conta com a predileção do Camões lírico e épico (*infra*), apesar de implicitamente autorizada pelo soneto 198 do Cancioneiro («L'aura soave al sole spiega et vibra / l'auo ch'Amor di sua man fila et tesse», vv. 1-2) e presente no Ariosto lírico.

Naturalmente que se poderiam apresentar ulteriores casos modelares dos séculos XV e XVI, mais ou menos próximos da ousadia de Camões. De observância petrarquesca, e portanto panegiristas moderados de uma mulher que é exemplo mas não exemplo absoluto, são, de entre tantos outros, os seguintes:

⁴ Num outro soneto de *Rimas varias. Flores do Lima*, Diogo Bernardes repete o lugar comum da concentração de cada uma das belezas naturais numa única mulher: «Enfim em ti juntou a natureza / quanto reparte em mil, e em mil annos / cõ mil, e mil, e todas mui fermosas» (27v, son. 37, 12-14).

— Fabio Galeota: «Da la più cara Idea, / di quante eran nel cielo / tolse natura il più leggiadro esempio, / et formò te mia Dea» (canção *Ecco loco deserto*, vv. 40-43, *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani*, 1555: 122);

— Chiara Matraini: «e da la Idea / più bella in Ciel, da la più eccelsa sede / tolse, formando in voi l'eterno esempio»; «Da la più eccelsa Idea, dalla più chiara / luce beata che nel Ciel si mostra, / venne fra noi la bella anima vostra»; «dalla più bella e chiara Idea / vi fe' Natura esempio» (*Rime e lettere*: 52, 207, 210);

— Bernardino Rota: «Quando Dio tolse da la propria idea / quel bel ch'entro e di fuor vi orna e veste» (*Rime*, son. XCI).

Mais próximos da hipérbole encomiástica de Camões encontram-se, por exemplo:

— Bernardo Tasso: «Specchio di vero ben, di vero onore, / Idea de la beltà celeste e diva» (*Libro secondo degli Amori* 80, 12-13);

— Benedetto Varchi, «La vostra unica in terra alma bellezza / di quante furo e fien beltati idea» (*Immortal donna, anzi mortale dea, Sonetti spirituali* parte III, son. LXVIII).

Mas com certeza que o autoproduzir-se estético, o *fazer-se* independente da Senhora de Camões, é sinal de uma petulância tal que chega a reverter o louvor em censura implícita, quase acusação de impiedade. Coisa que não pode ocorrer em grande parte dos modelos petrarquistas, que na verdade são platónico-cristãos. Como acontece, apresentando um último exemplo, nas oitavas de Bernardino Tomitano, acolhidas pelo *Libro secondo* das *Rime di diversi* (1547), e talvez presentes ao nosso poeta: «Onde tolse Natura il bel thesoro, / di cui vi fe' sì ricca et sì possente? / Et zaphiri, et coralli et perle et oro, / di che andate sì altera et sì lucente? / [...] In qual parte del ciel la cura eterna / tolse l'idea di voi, l'esempio adorno?» (c. 43v).

Os arquimodelos de Bembo e Della Casa punham em jogo um círculo platónico-mitológico que reenviava para a *idea* do adjetivo *ideo*, contaminando o conceito supremo de beleza com a história do pastor do monte Ida, Páris, o pastor *ideio* que premia Afrodite, assim projectando sobre a perfeição da mulher a perfeição absoluta da própria deusa da beleza. Este curto-circuito poder-se-ia encontrar ausente do horizonte de Camões? É bem possível que não, e então, implicitamente, *Dizeï, Senhora,*

da Beleza ideia não pode ser desacompanhado daquele mitologema que é abertamente citado, por exemplo, em *Os Lusíadas*: «Se lh'apresenta assi como ao Troiano, / na selva Ideia, já se apresentara» (II 35, 3-4). Por outro lado, e continuando a citar o próprio Camões, não será tão só casual e instrumental que a suprema *Idea* empírea rime, precisamente, com *Citerea*, nos célebres versos em castelhano colocados na conclusão da I égloga: «ahora embevecido estés mirando / allá en el Empireo aquella Idea / que el mundo enfrena y rige con su mando; // ahora te possuya Citarea / en su tercero asiento» (*Rimas*: 318). Além disso, haverá que recordar que no celebrado soneto *Transforma-se o amador na cousa amada* (*Rimas*: 126) temos *semideia* em rima com *ideia*: a primeira reside no pensamento: como ideia formante, modelo formal e produção de forma na «matéria simples» (v. 14) do poeta enamorado (Spaggiari 2012). A rima rica insere materialmente a *ideia* na *semideia*, tornando quase obrigatória a sobreposição entre paradigma e (semi)divindade. Por fim, recordemos que a forma alatinada *Deia* rima com *Citereia*, nos versos das importantes oitavas do I canto de *Os Lusíadas* em que se esclarecem as relações da divindade com os heróis portugueses (I 34, 1-3). Por conseguinte, o curto-circuito *ideia-Idea-deia-Citereia*⁵ parece-me estar acima de qualquer dúvida no pensamento linguístico da poesia de Camões.

Então no nosso soneto temos *ideia* que reclama uma críptica presença do atributo *Ideia*, ou seja, uma *ideia da Beleza* que acaba por coincidir com a *beleza Ideia*, assim subentendendo a cena-chave nos bosques do monte Ida e portanto fazendo aparecer, por detrás da mulher, a própria *Deia-Densa* da beleza, que é a *fermosa Dione* (*Lus.* II 33, 2), cuja descrição, em *Os Lusíadas*, não anda longe da de *Dizei, Senhora, da Beleza ideia*: «Os crespos fios d'ouro se esparziam / [...]» (II 36, 1). Reenvia, por sua vez, para *Quem pode livre ser, gentil Senhora*: «fios crespos d'ouro» (*Rimas*: 121, Soneto 10, 10; cf. Bismut 1970: 30-31). Continuando a observar os cabelos e os outros elementos da representação feminina, mais de um dado aproxima o soneto daquele que no *Cancioneiro de Fernandes Tomás* é atribuído a Fernão Rodrigues (Roiz) Soropita, *Esses cabelos louros escolhidos* (também presente na edição camoniana de 1668): o ouro dos cabelos, os olhos, a graça divina que *falando promana*

⁵Naturalmente *idea-Idea-dea-Citerea*, conforme a grafia das impressões e dos manuscritos.

da Senhora, etc. Também de Soropita e também no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, veja-se *Cabelo em ricos laços ordinado*, numa série que deriva do modelo de Pietro Bembo *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, como bem o evidencia Rita Marnoto, inserindo ainda antes de *Dizei, Senhora, da Beleza ideia* um outro soneto de Camões, *Ondados fios d'ouro reluzente* (Marnoto 1997: 525 ss.; 2007: 65 ss.). E se quiséssemos registar as ocorrências *effictio*-metafóricas de ouro-cabelos, luz-olhos, pérolas-dentes na tradição, teríamos de compilar páginas e páginas de elencos verdadeiramente fantásticos, como os que prodigaliza Faria e Sousa.

Detenhamo-nos, porém, num confronto interno ao corpo da poesia de Camões, para verificar o desvio operado por *Dizei, Senhora, da Beleza ideia*. O soneto *Quando da bela vista e doce riso* (*Rimas*: 121, Soneto 9) conta o êxtase paradisiaco do poeta perante a mulher de cujo aspecto e de cujo riso ele se nutre, olhando-a. Trata-se de um acesso ao divino através do *excessus mentis* contemplativo, com a certeza de que não é possível fundar-se (*me fundo*, v. 9) num louvor impraticável. O terceto final reza: «Que de tanta estranheza sois ao mundo, / que não é d'estrANHAR, Dama excelente, / que quem vos fez, fizesse Céu e estrelas». Prescindindo, de momento, de fontes e elementos interdiscursivos relativos a este soneto (oferecidos por Faria e Sousa em abundância, como sempre), bastará observar que o *stupor mundi* representado pela mulher se racionaliza, considerando-o criação de Deus, que fez também céu e estrelas. Portanto o louvor da criatura liga-se ao louvor do Criador. Da mesma feita, na ode *Pode um desejo imenso*, que se conta de entre as composições de tendência mais acentuadamente espiritual escritas pelo nosso poeta, «a luz alta e severa» é «raio da divina fermosura» (*Rimas*: 270). Diversamente, em *Dizei, Senhora, da Beleza ideia* a mulher, reafirmamo-lo, é criadora de si própria, formou-se como ela própria o quis, é deusa de si própria, perfeitamente auto-suficiente ao representar em si, como sujeito e como objecto, o sobre-humano.

É precisamente neste ponto que reside a subtil maldade do louvor desmedido: a introdução de uma autonomia da Senhora-Deusa em relação a Deus, o que faz recair sobre ela a suspeita de praticar *encantamentos de Medeia*, e portanto a situa na esfera, diríamos, «diabólica», da magia e do mito. Também num outro soneto que surge na edição de 1668, *Quem presumir, Senhora, de louvar-vos*, a hipérbole encomiástica se eleva bem alto, partindo, nos quartetos, do *topos* da inefabilidade absoluta face a qualquer tentativa de louvor, para chegar a um excesso quase irreverente: «que vossa

fermosura eu imagino / que Deus a Ele só quis comparar-vos» (*Rimas*: 187, vv. 7-8)⁶. Porém, a homenagem suprema fica-se neste caso por Deus, que escolheu uma única criatura para exprimir plenamente a Sua própria imagem e semelhança, mas permanecendo contudo o respectivo Criador. Diferentemente, em *Dizei, Senhora, da Beleza ideia* Deus não existe mesmo. A cena da criação é solidão de autocriação, e nessa solidão radica o risco do mal e da desventura.

Aludimos à sombra luminosa e implícita de Vénus, por detrás da Senhora do soneto. De resto, o poema é todo ele entretecido por tesselas míticas explícitas, desde a evocação de Medeia à de Narciso. São aliás mitemas profundos, mágicos, agourentos e mortuários. Culminam no risco-presságio final de uma autodestruição da Senhora prisioneira desse mesmo preciso circuito, enamorada de si própria (ou seja, da própria criação perfeita), tal como Narciso, precisamente. Um uso do mito narcísico, na lírica amorosa, em sentido agressivo, encontra-se sobejamente documentado. Considere-se, obviamente para além do soneto 45 do Cancioneiro (ver *supra*, nota ao v. 14), uma *dispersa* de Petrarca, o soneto *Lasso, com'io fui mal approveduto*: «Signor, fa vaga lei del suo bel viso / da poi che fuor di sé non sente ardore, / rinnova in lei l'esempio di Narciso» (vv. 12-14, presente nas edições do Cancioneiro de Aldo Manuzio, 1514, e de Filippo Giunta, 1522; cf. *Rime disperse*: 37-40). Além disso, confronte-se:

— Tebaldeo: «Spèchiate nel superbo e bel Narciso / che per voler usar troppo durezza / da l'amor de sé stesso alfin fu occiso» (*Rime*: 1049, extravagante 708, 61-63; terceto extraído do manuscrito 7-2-31 da Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilha);

— Boiardo: «Non vi spechiati a questa fonte il viso, / ché morte occulta vi darà di piglio: / in quel fioreto candido e vermiglio / sol per mirarsi se cangiò Narciso» (*Amorum libri*: 577-578, 179, 49-52; trata-se de uma canção contra amor, penúltimo poema do cancionero de Boiardo, que insiste sobre a exortação à fuga, «Fugeti mentre il senso non vi è tolto / [...]», v. 45);

⁶ Ver o belo comentário à ode de Silvio Pellegrini em *Liriche di Luís de Camões*: 102-104.

— Parabosco: «E siavi essemplio il bel crudo Narciso» (*Il primo libro*: 73, madr. 19, 9).

E assim sucessivamente. Por conseguinte, evocar Narciso significa preconizar, com ressentimento, a ruína da mulher *sans merci* auto-referencial⁷.

Quanto a Medeia, que muitas vezes faz par com Circe, é nomeada, pelos petrarquistas, como equivalente mítico da mulher amada e cruel. Apenas um exemplo, de Luigi Alamanni, que se conta de entre os mais sugestivamente próximos de Camões: «Donna è nel mondo che m'attrista e incende / con sì fero liquor, sì forti incanti, / che di Circe e Medea non più s'intende. // L'erba son chiome e i duo bei lumi santi / che versan tal virtù, ch'uom che ne beva / altro divien da quel ch'egli era innanti» (*Versi e prose*: I 47-48, elegia *Ben mi credea poter senz'altra cura*). Todavia, também neste caso o *incanto* de Medeia se exerce sobre o amante, ao passo que, em Camões, a mulher é de novo, por assim dizer, ela própria Medeia, se é verdade que consegue obter, por si, o imperial *respeito*, não o recebendo da divindade.

Em conclusão, podemos reafirmar a estranheza, se não a oposição, do soneto *Dizêi, Senhora, da Beleza ideia*, relativamente à dimensão platónica e neoplatónica. A Senhora subtrai-se, de facto, ao circuito criatura-Criador, distanciando-se do eixo vertical (por exemplo, à maneira de Marsilio Ficino, cf. Marnoto 2007: 13 ss.) mediante o qual, da corporalidade humana, se ascende à esfera divina. A Senhora é *autónoma* do processo circular em virtude do qual o amor divino cria a criatura e esta ascende, através dos vários graus de amor, até ao Criador: a Senhora *fez-se por si*, num ponto limite, talvez por encantos diabólicos. Originou a própria beleza – que é *ideia de beleza*, e portanto o próprio arquétipo, não copiado mas paradigmático – colhendo quem sabe de que matérias terrenas, remotas e supremas, os elementos constitutivos da sua pessoa perfeita. Por uma tal ousadia de Senhora-Domina-Deusa, por esta sua auto-suficiência maravilhosa mas

⁷«O mesmo Diogo Bernardes, na *Écloga XIII (Piscatoria: Lília e Meliso)*, escreve: “Lembrete a fermosura de Narciso, / que tal paga lhe deu seu desamor” (vv. 32-33)», observa Barbara Spaggiari (2011: 101 n. 8), mas ver todo o ensaio desta estudiosa sobre «O mito de Narciso num soneto de Diogo Bernardes» (2011: 93-103).

quase blasfema, paira sobre ela uma ameaça, a ameaça da autodestruição, a ameaça do espelho de Narciso. Não é apenas o risco comum a todas as outras desdenhosas amadas de poetas e não re-amantes. É um perigo maior, a impregnar a grandiosidade de quem nem a um Deus criador se encontra submetida.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Alamanni, Luigi, *Versi e prose*, ed. Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, 2 vols.
- Ariosto, Ludovico, *Rime*, ed. Stefano Bianchi, Milano, Rizzoli, 1992.
- Bembo, Pietro, *Delle rime di m. Pietro Bembo. Terza et ultima impressione. Tratta dall'eseplare corretto di sua mano tra lequali ce ne sono molte non piu stampate*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1548.
- Bembo, Pietro, *Le rime*, ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 vols.
- Bernardes, Diogo, *Rimas várias. Flores do Lima*, Manoel de Lyra, à custa de Estevão Lopez, Lisboa, 1597. Reprodução facsimilada, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- Boiardo, Matteo Maria, *Amorum libri tres*, ed. Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1998.
- Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cetina, Gutierre de, *Sonetos y madrigales*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- Della Casa, Giovanni, *Rime*, ed. Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003.
- Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. Autori nella lingua volgare. Novamente raccolte*, Bologna, Giaccarello, 1551.
- Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555.
- Matraini, Chiara, *Rime e lettere*, ed. Giovanna Rabitti, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1989.
- Parabosco, Girolamo, *Il primo libro dei madrigali. 1551*, ed. Nicola Longo, Roma, Bulzoni, 1987.
- Il Petrarca*, Venezia, Aldo Romano, 1514.

- Il Petrarca*, Firenze, heredi di Filippo Giunta, 1522.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgariarum fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Rime disperse*, ed. Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1919.
- Rime diverse di molti eccellentiss. auctori nuovamente raccolte. Libro primo*, Venezia, Giolito, 1545.
- Rime di diuersi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1547.
- Rota, Berardino, *Rime*, ed. Luca Milite, Parma, Guanda, 2000.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, 2003.
- Sasso, Panfilo, *Sonetti (1-250)*, ed. Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Vercingetorige Martignone, Torino, RES, 1995, 2 vols.
- Tebaldo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, Jean Jacques Marchand, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1989-1992, 3 vols.
- Varchi, Benedetto, *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesie complete*, vol. I, *Liriche*, ed. Mario di Pinto, Napoli, Liguori, 2004.

2. ESTUDOS

- Bismut, Roger - *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- Marnoto, Rita, *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- Pellegrini, Silvio - *Liriche di Luís de Camões*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1951.
- Spaggiari, Barbara, *Camões e o Outono do Renascimento*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011.
- Spaggiari, Barbara, «Transforma-se o amador na coisa amada», «Algumas observações acerca do soneto *Transforma-se o amador na coisa amada*», in

Comentário a Camões. Vol. 1. *Sonetas*, coord. Rita Marnoto, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012: 57-79, 223-252.
Storck, Wilhelm - *Luis de Camoens' Sämmtliche Gedichte*. Zweiter Band. *Buch der Sonette*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1880.

O dia em que eu nasci e a tradição

Roberto Gigliucci

O soneto *O dia em que eu nasci* beneficiou, em tempos mais recentes, de uma rica bibliografia crítica, sobretudo apostada em discutir a sua presumível apocrífa, mas também inevitavelmente atenta aos valores expressivos (e expressivistas) transmitidos pelo seu texto. Parece-nos oportuno insistir sobre a posição que ocupa no seio de uma tradição pluri-secular de “maldições radicais” em âmbito lírico, evocando antecedentes significativos, obviamente não como deíctico de fontes, mas como contributo para a reconstrução de uma cadeia interdiscursiva do melancólico *topos* de origem bíblica.

Partamos do texto, e não é um ponto de partida aproblemático. Transmitimo-lo de acordo com a edição de Costa Pimpão (corrigindo porém *sol*, no v. 5, com *ceo* / *céu* em conformidade com as lições textuais de base, que são manuscritas, e analogamente *desgraçada*, do último verso, com *desaventurada*; eliminama-se também o «lhe» conjectural depois de «se», no v. 5, paralelismo inútil):

O dia em que eu nasci, moura e pereça,
não o queira jamais o tempo dar,
não torne mais ao mundo e, se tornar,
eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o céu se escureça,
mostre o mundo sinais de se acabar,
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
a mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a cor perdida,
cuidem que o mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,
que este dia deitou ao mundo a vida
mais desaventurada que jamais se viu!

(*Rimas*: 131, Soneto 182)

O soneto encontra-se:

— No manuscrito do século XVI, *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, onde anda anónimo (132; a atribuição a Camões, em anotação registada na margem esquerda, é de século posterior);

— No manuscrito do século XVI (1578), *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (ed. Askins: 130, n. 119), onde é incluído num bloco formado por cerca de quarenta sonetos que abre a segunda parte do manuscrito (ed. Askins: 6, 20 ss.; a partir do n.º 100), com uma série que se inicia com a rubrica «Camo.», a qual talvez se estendesse, por indicação implícita da mão que a registou, também aos outros sonetos (Moura 2004: 135, *sed contra* Alves 2007: 268 ss.), assim constituindo um *corpus* camoniano cujas coincidências, além do mais, com a ordem serial do *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, levam Askins a suspeitar «the existence and circulation of an even earlier anthology of Camões' sonnets» (ed. Askins: 20; naturalmente consideramos «camoniano» do ponto de vista do copista, sem menosprezar as *expertises* filológicas modernas);

— No mais tardio *Cancioneiro Fernandes Tomás*, que é o único testemunho com atribuição explícita: «De Luis de Camoes»;

— No manuscrito 324 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que transmite porém o texto através de uma infeliz manipulação, considerada posterior (ver a análise minuciosa das variantes, Moura 2004: 139-141).

Apenas no século XIX entra para a tradição impressa, com a edição do Visconde de Juromenha (*Obras* II 1861: 339), que declara seguir o *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, mas na verdade leva a cabo variações arbitrárias de lição (como as que indicámos *supra* no comentário ao soneto). Costa Pimpão, por sua vez, transcreve o texto a partir da edição do Visconde de Juromenha. Na verdade, o soneto foi incluído no *corpus* de Camões a partir de Juromenha. Inserem-no nas edições que prepararam Teófilo Braga (*Obras completas* 1873-1874; *Parnaso* 1880), José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932), Hernâni Cidade (*Obras completas* I 1946), Roger Bismut (Bismut 1970), Cleonice Motta Berardinelli (*Sonetos* 1980) e Maria de Lurdes Saraiva (*Lírica completa* II 1994).

Juromenha estava convencido de que o soneto se devia situar nos últimos anos da vida do poeta, mas sem justificar a segurança de uma tal tomada de posição («bem se vê», escreve, *Obras* II 1861: 497), no que é

acompanhado por Teófilo Braga, que acrescentava motivações públicas: peste e catástrofe da nação. Storck (*Sämmtliche Gedichte* I 1880) situava-o no período da estadia na Índia, Rodrigues (1910) durante a permanência em Ceuta, e Agostinho de Campos considera que não terá sido escrito na velhice, porquanto bastante enérgico e veemente (*Camões lírico* IV s.d.). Todas estas são hipóteses desprovidas de verdadeiros fundamentos.

A autoria camoniana é pois controversa. Azevedo Filho (Azevedo Filho 1985 e posteriormente 2005), de acordo com os seus critérios, considera insuficiente uma única atribuição a Camões, contida no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, e também Agostinho de Campos captava, de forma impressionista, um não sei quê de «excepcional em Camões» quanto à língua e ao ritmo, que o levava a duvidar da autoria. Um contributo para a tese de uma mais que provável apocrifia é dado por Aguiar e Silva (Silva 1994), que constata a falta de crédito genericamente merecida pelas atribuições a Camões contidas no *Cancioneiro Fernandes Tomás* e desmonta a tese da contiguidade, neste mesmo cancionário de mão, entre este soneto e outros certamente de Camões, qual falaciosa garantia de atribuição, porquanto desmentida por outros blocos de composições análogos que se encontram no mesmo manuscrito.

Favorável à atribuição a Camões é Vasco Graça Moura, que num belíssimo ensaio de 2004 expõe as suas razões, concluindo: «dos autores de que há notícia dos anos anteriores a 1578, qual é o que, sem ser Camões, estaria em condições de escrever este soneto trágico?» (Moura 2004: 145, e cf. Alves 2009: 220; recorde-se que uma análoga interrogação foi formulada pelos defensores da atribuição do *Fiore* a Dante). Graça Moura oferece uma interpretação do soneto de extrema sensibilidade e fineza, donde resulta evidente que uma avaliação preliminar em sede crítica fundamenta, em termos gerais e para além de razões filológicas, a consequente opção da autoria camoniana (assim acontecia também para quem defendia o *Fiore* como obra-prima linguístico-estilística). Azevedo Filho (Azevedo Filho 2005), por seu lado, considera o contraste entre Aguiar e Silva e Graça Moura tão só uma «aparente discordância», reafirmando a necessidade consensual de inserir *O dia em que eu nasci* exclusivamente no *corpus possibile* das rimas de Camões. A suster, sobretudo com razões estilísticas «intratextuais» e «intertextuais», a autoria do soneto, foi mais recentemente Hélio Alves (Alves 2007, 2009), em discussão aberta com Aguiar e Silva (Silva 2008). Os contributos de Hélio Alves são de grande

energia propositiva metodológica, e abrem espaços de discussão. Em particular, são examinados os *loci paralleli* internos à obra de Camões para considerar a possível autorialidade de *O dia em que eu nasci*.

Por exemplo, propomos para o verso 1 um confronto com o verso de *Os Lusíadas*, «onde eu nasci, progénie forte e bela» (IX 42, 2), considerando o uso da forma verbal *nasci* e a bimbração em fim de verso; para o verso 3, um confronto com o soneto *Que me quereis, perpétuas saudades*, «Que o tempo que se vai não torna mais, / e se torna, não tornam as idades» (*Rimas*: 170, Soneto 107, 3-4; ver Moura 2004: 143); para o final do verso 9, um confronto com *Os Lusíadas*, «de ignorantes» (II 112, 3), «de ignorante» (VIII 15, 2), em ambos os casos em fim de verso (ver Alves 2007: 287); para o verso 10, a forma de ablativo absoluto, como em greco e em latim, encontra-se sobejamente documentada em Camões e nos poetas coevos, como o mostra Hélio Alves (Alves 2007: 287-290); aliás, já Bismut propunha a colação com «secas do rosto as rosas e perdida / a branca e viva cor, co a doce vida» (*Lusíadas* III 134, 7); por fim, para o verso 12 considere-se, «Ó Neptuno (lhe disse) não te espantes» (*Lusíadas* VI 15, 1), bem como «Ó famoso Pompeio, não te pene» (III 71, 1; Alves 2007, 2009). Naturalmente que a *querelle* em torno da presumível apocripia do soneto não se resolve facilmente.

Como vimos, este soneto de desespero e de automaldição abre-se com o *pereat dies* proveniente de Job, sendo depois desenvolvido o motivo apocalíptico, com alocução final à humanidade perdida e portanto com um regresso à pessoa que fala, ou seja, ao destino individual. Trata-se de uma estrutura, a bem dizer, em harmónica: da automaldição individual, ou seja da autodestruição absoluta, à destruição universal, e de seguida retorno ao discurso acerca da própria desgraça. Tudo isto numa relação obsessiva com o dia do nascimento, mas sobretudo, em nosso entender, com os relativos aniversários (*ritorni*). De facto, se apenas os dois primeiros versos ecoam a vontade de auto-anulação retrógrada, de origem bíblica, o resto do soneto é dedicado a um imaginário semi-apocalipse que se deverá verificar no dia de aniversário, para marcar patentemente com sinais de desgraça universal o *próprio ser* do sujeito-poeta, mediante as perturbações do dia que evoca a sua vinda ao mundo. Como que a querer punir a obstinação do tempo que cada ano volta a propor a ignomínia daquele natalício. Como que a querer substituir no calendário, àquele dia, um *vacuum*, ou a assinalá-lo para sempre como uma data ameaçadoramente sepulcral para a humanidade.

O soneto reelabora, em certas alturas com notável fidelidade, o célebre passo, de teor escandaloso, do *Livro de Job*. Não se trataria, com certeza, da única reelaboração bíblica que se encontra entre os versos de Camões. Bastará considerar *Sóbolos rios que vão*, reenviando para os ensaios de Graça Moura (Moura 1985) e de Rita Marnoto (Marnoto 2007: 189-221).

O III capítulo do *Livro de Job* principia assim: «Por fim, Job abriu a boca e amaldiçoou o dia do seu nascimento. / Tomou a palavra e disse: / “Desapareça o dia em que nasci e a noite em que foi dito: ‘Foi concebido um varão!’ / Converta-se esse dia em trevas! Deus, lá do alto, não se preocupe com ele nem a luz o venha iluminar. / Apoderem-se dele as trevas e a escuridão. Que as nuvens o envolvam e os eclipses o apavorem! / Que a sombra domine essa noite; não se mencione entre os dias do ano nem se conte entre os meses! / Seja estéril essa noite e não se ouçam nela brados de alegria. / Amaldiçoem-na os que abominam o dia e estão prontos a despertar Leviatan! / Escureçam as estrelas da sua madrugada; que em vão espere a luz do dia, nem possa ver abrirem-se as pálpebras da aurora, / já que não me fechou a saída do ventre nem afastou a miséria dos meus olhos! / Porque não morri no seio da minha mãe?” [...]». Leia-se a versão da *Vulgata*: «³pereat dies in qua natus sum et nox in qua dictum est conceptus est homo / ⁴dies ille vertatur in tenebras non requirat eum Deus desuper et non inlustret lumine / ⁵obscurant eum tenebrae et umbra mortis occupet eum caligo et involvatur amaritudine / ⁶noctem illam tenebrosus turbo possideat non computetur in diebus anni nec numeretur in mensibus / ⁷sit nox illa solitaria nec laude digna / ⁸maledicant ei qui maledicunt diei qui parati sunt suscitare Leviathan / ⁹obtenebrentur stellae caligine eius expectet lucem et non videat nec ortum surgentis aurorae / ¹⁰quia non conclusit ostia ventris qui portavit me nec abstulit mala ab oculis meis / ¹¹quare non in vulva mortuus sum egressus ex utero non statim perii / ¹²quare exceptus genibus cur lactatus uberibus [...]». Este passo encontra-se em estreita relação com a sua provável fonte, a desconcertante maldição de Jeremias: «Maldito seja o dia em que eu nasci! Não seja abençoado o dia em que minha mãe me deu à luz! / Maldito seja o homem que anunciou a meu pai: “Nasceu-te um menino; alegra-te por ele” / Seja este homem como as cidades que o Senhor aniquilou sem piedade. Ouça gritos de manhã e o fragor da batalha ao meio dia. / Porque não me deu Ele a morte no ventre materno? Então, minha mãe teria sido o meu túmulo e o seu ventre permanecerá grávido para sempre! / Por que saí do seu

seio? Somente para contemplar tormentos e misérias, e consumir os meus dias na confusão?» (*Jr* 20, 14-18). Ou, segundo a *Vulgata*: «¹⁴Maledicta dies in qua natus sum dies in qua peperit me mater mea non sit benedicta / ¹⁵maledictus vir qui adnuntiavit patri meo dicens natus est tibi puer masculus et quasi gaudio laetificavit eum [...] / ¹⁷qui non me interfecit a vulva ut fieret mihi mater mea sepulchrum et vulva eius conceptus aeternus / ¹⁸quare de vulva egressus sum ut viderem laborem et dolorem et consumerentur in confusione dies mei». Se em Jeremias se verifica uma extraordinária vitalidade que induz à maldição de si próprio como impossível fuga de um Deus violentador, em Job o pedido de destruição tende ao nada como opção suprema. O desejo de não ser que supera em cupidez o desejo de nunca ter existido faz-nos pensar na forma modelar de tédio do *Livro do desassossego* de Bernardo Soares. De resto, uma mania de auto-anulamento tão feroz não entra em contradição com um narcisismo igualmente feroz (egoclastia como forma suprema de egolatria), num quadro de monstruosa e heróica «hipertrofia do eu» (Matos 1987: 38). O excesso trágico, de derivação bíblica, transborda pois da dimensão cortês-petrarquista, para captar também o filão estilístico cómico-satírico, como em parte veremos. Recorde-se que Bismut falava, a propósito de *O dia em que eu nasci*, de «exagération burlesque», de um «mélange de tristesse et de bouffonnerie» quase à maneira Villon (Bismut 1970: 377).

Há que considerar, todavia, os precedentes antigos, como seja o (talvez) Séneca do *Hercules Oetaeus*, quando o herói, em desespero de morte, exclama: «Converte, Titan clare, anhelantes equos, / emitte noctem: pereat hic mundo dies / quo morior, atra nube inhorrescat polus [...]» (vv. 1131-1133; ‘Volve, ó preclaro Titã, os ofegantes cavalos, / espalha a noite: morra no mundo este dia / em que eu morro, o céu se assombre com uma nuvem escura’). Nestes versos é muito evidente a passagem do individual para o universal, do *morior* para o *pereat dies*, embora não haja trânsito do suicídio para o omnicídio, mas a invocação de uma participação totalizante na própria ruína. Por sua vez, em Job (e também em Jeremias, seu possível modelo) o infeliz «non vuole neppure far esplodere l’intero cosmo, ma colpire una notte e un giorno ben precisi, quelli del suo destino personale» (Ravasi 2005³: 331).

A secção apocalíptica do soneto insiste no obscurecimento e na perda de luz, que é um elemento bem presente em Job. Pode-se também aduzir, para além dos citados versículos do *Apocalipse*, «et sol factus est niger

tamquam saccus cilicinus et luna tota facta est sicut sanguis» (*Ap* 6, 12; ‘e o Sol tornou-se negro como um pano de crinas, e toda a Lua ficou como sangue’); *Amos*, «occidet sol meridie et tenebrescere faciam terram in die luminis» (*Am* 8, 9; ‘farei com que o Sol se ponha ao meio dia, e em pleno dia cobrirei a terra de trevas’); *Joel*, «sol et luna obtenebrati sunt» (*Jl* 2, 10; ‘o Sol e a Lua obscurecem-se’) e «sol et luna obtenebricata sunt» (*Jl* 4, 15; ‘O Sol e a Lua obscurecem-se’). A visão do obscurecimento e do desastre natural é igualmente vivaz na V elegia de Camões: «Olha que o Sol no Olimpo se escurece, / não por oposição doutro planeta, / mas só porque virtude lhe falece», enquanto a grande máquina do mundo, inquieta, se desfaz em tristeza, o ar se agita, os montes caem, a terra treme e assim sucessivamente, num melancólico quadro de despedaçamento universal e total depressão (*Rimas*: 245; devo a referência a Graça Moura 2004: 143). Veja-se, da mesma feita, o soneto *Apolo e as nove Musas, discantando* (*Rimas*: 142), em que o poeta, depois das bênçãos tópicas, sofre as consequências da mudança da fortuna e no seu desespero se lamenta: «Converteu-se-me em noite o claro dia» (v. 12).

A fórmula da explícita *maledictio*, devedora a Jeremias e alternativa ao *pereat dies*, ganha uma voga renovada e crucial na Baixa Idade Média com Arrigo da Settimello, «Sit maledicta dies, in qua concepit et in qua / me mater peperit, sit maledicta dies [...]» (Elegia I), que mais exactamente citamos no *volgarizzamento* do século XIV, habitualmente designado como *l’Arrighetto*:

Sia maladetto il dì nel quale mi concepette la mia madre, e ’l dì ch’ella mi partorì, e il dì ch’io cominciai a poppare, e il dì ch’io nella culla piansi e trassi guai. Sia maladetto il dì ch’io uscì della chiusura del ventre suo. O Iddio volesse, che quel dì m’avesse in altro trasmutato quando mia madre mi dava le mammelle, acciocch’io non vedessi tanti mali! Il mio capo dovea essere con segamento di vene tagliato; imperocché meglio era i morti membri seppellire, che vivendo patire peggio che morte.

(*Il Boezio e l’Arrighetto*: 224)

Em circunstâncias de desespero que podem ser de vária ordem, também os poetas occitanos (cf. Marnoto 1997: 605) repropõem genericamente a fórmula do *melius non nasci*. Poder-se-iam apresentar exemplos que vão de Bernart de Ventadorn a Bernart de Venzac e outros poetas.

De Venzac: «foralh mielhs ja no nasques» (*Los trovadores*: 1333 [3], *Lanquan cort la doussa bia* v. 11). Em área galega, veja-se por exemplo Pero da Ponte que em *Senhor do corpo delgado* repete o verso «en forte pont'eu fui nado», inserindo-o exactamente no *refram*, e usando-o, além disso, em cada uma das estrofes do poema, chegando assim a obter seis iterações (*Poesie*: 107-108).

Podemos contudo desde já antecipar que o estilema da *maldição* goza de uma fortuna superior à do *pereat dies*. Verificamo-lo logo com Dante, no III canto do *Inferno*, onde os condenados «bestemmiavano Dio e lor parenti, / l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor semenza e di lor nascimenti» (vv. 103-105). Será oportuno evocar uma visão do outro mundo pré-dantesca, como a de Giacomino da Verona: «Malëeta sia l'ora, la noito, 'l dì e 'l ponto / quando la mia mare cun me' pare s'açonso, / et ancora quelui ke me trasso de fonto, / quand el no m'anegà, tal omo cum' e' sonto» (*Poeti del Duecento*: 1 648, *De Bab. civ. inf.* 245-228). Ainda no *corpus* de Dante, vejamos igualmente os versos de *Doglia mi reca*: «Maladetta tua culla / che lusingò cotanti sonni invano» (alocução ao avaro; *Rime*: 480; 46, vv. 78-79). O amigo de Dante, Cino da Pistoia, insiste reiteradamente no mal de ter nascido: «O giorno di tristizia e pien di danno, / ora e punto reo che nato fui / e venni al mondo per dare ad altrui / di pene essempro, d'amore e d'affanno!» (*Poeti del dolce stil nuovo*: 673; 107, vv. 1-4); «Nato fui, lasso, in sì forte ventura / ed in punto sì reo, / che non mi val per Deo / chiamar mercé, sol che mi ponga cura» (*ib.*: 680-681; 110, vv. 21-24); e ainda: «In che ventura e 'n che punto nacqu'eo» (*ib.*: 537; 48, v. 12), bem como, de entre as composições de autoria não apurada: «Ora sia maledetto / lo giorno, l'anno, e 'l tempo ch'io nascéi» (*ib.*: 872; 166, vv. 62-63). Mais frequentemente, a maldição incide sobre o momento do enamoramento, como em Cecco Angiolieri: «Oimè, quel punto maladetto sia, / oimè, ch'eo vidi lei cotanto bella, / oimè, che eo n'ho pur malinconia!» (*Le rime*: 3; 1, vv. 9-11); «Maladetto e distrutto sia da Dio / lo primo punto punto ch'io innamorai» (*ib.*: 94; 46, vv. 1-2); «Maledetta sie l'or'e 'l punt'e 'l giorno / e la semana e 'l mese e tutto l'anno / che la mia donna mi fece uno 'nganno» (*ib.*: 106; 52, 1-3). O motivo encontra-se presente, além disso, em Cavalcanti e noutros poetas, como é sabido.

A sua difusão ganha continuidade no século XV: Rosello Roselli, *Sia maledetto l'anno, il mese e il giorno* (*Lirici toscani*: 428; 52); Filenio Gallo, *Sia maladetto el tempo e la stagione* (*Rime*: 388; varie 4); outros exemplos em Poliziano, Boiardo, Tebaldeo, na poesia para música e assim sucessiva-

mente. Também Serafino Aquilano, nos *Strambotti*, se insurge contra tudo aquilo que tem a ver com o seu amor por uma mulher cruel, «biastemmo quando mai la vidi ancora, / el mese, l'anno, el giorno, el punto, e l'ora» (*Strambotti*: 151, 1136).

Neste sentido, entre as antologias líricas do século XVI encontramos, por exemplo, um soneto de Giovanbattista Baselli, «Sia maledetto il dì, che gli occhi apersi / o Donna disleal, per rimirarte», com uma sucessão de maldições sempre relativas ao enamoramento (*Rime di diversi illustri signori napoletani [...] Terzo libro*, 1552: fl. 196, e depois *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani*, 1555: fl. 294). Trata-se, indubitavelmente, de maldições circunscritas à queda em amor, mas de resto também a agressão do dia do nascimento se encontra muitas vezes correlacionada com o lamento pelo sofrimento amoroso. Assim era já em Petrarca: «et maledico il dì ch'ì vidi 'l sole, / che mi fa in vista un huom nudrito in selva» (*Canz.* 22, 17-18). Considere-se ainda, entre as dispersas de Petrarca: «La balia, le mie fasce e la mia cuna / ho biastemato mille fiata, e gli anni / onde io son vivo e gusto aureo martire» (*Disperse*: 81; 13, 9-11)¹.

Estas considerações levam-nos a perguntarmo-nos se *O dia em que eu nasci moura e pereça* não será, da mesma feita, um soneto de âmbito implicitamente amoroso, dado que a imprecação contra o próprio nascimento pulula em poemas líricos de lamento por um amor infeliz. Creio que será impossível dar uma resposta peremptória a esta questão, mas não creio que seja de desvalorizar o seu possível alcance.

O *topos* do *maledicta dies*, de resto, encontra-se tão difundido que quase se tornou uma expressão estereotipada, mesmo para além do domínio da poesia. Cite-se Boccaccio:

Maladetta sia l'ora ch'io nacqui e che io prima Biancifiore amai.
Or fosse ancora quel giorno a venire, né già mai venisse. Ora fossi io
in quell'ora stato morto, acciò che io essemplò di tanta miseria non
fossi nel mondo rimaso.

(*Filocolo*: 18)

¹ Para o *locus* do 'melhor morrer no berço', cf. «Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla» (*Canz.* 359, 36), donde decorre, por exemplo, Bembo: «Da poi ch'io nacqui (et foss'io in quel dì spento!)» (*Rime* ed. Donnini 192, 28 = ed. Dionisotti *rifiutate* II).

Noutros casos, a atrabilis densa de poetas acentuadamente expressivistas especifica-se através de uma poética da maldição, verdadeira e própria. Pensemos em Niccolò de' Rossi e no seu soneto *Maletto sia lo diè che fui nato* (*Il canzoniere*: &; sonetto 6). Nessa composição, o poeta maldiz quem o viu pela primeira vez, maldiz o leite e a comida que o nutriram, a morte, a vida, o coração e assim sucessivamente. A *melenconia* do grande poeta de Treviso leva também, noutros sonetos, à vontade de destruição do género humano e do mundo, sonhando que o primeiro se desfaça em choro e o segundo seja «sfonto», literalmente 'afundado' (*Il canzoniere*: 6; sonetto 47). Noutro passo, de' Rossi desejaría ser um dragão para poder devorar toda a gente e ficar só, desejaría que um novo dilúvio afundasse os homens e declara que ninguém é mais desgraçado do que ele próprio «fina in Spagna» (*Il canzoniere*: 28; sonetto 50). Mais do que isso: deseja que toda a alegria se dissipe, que todas as pessoas alegres fiquem sepultadas e que o mundo sofra, todo ele, um tormento (*Il canzoniere*: 43; sonetto 80). Estes anseios de ruína universal mantêm um certo parentesco com gestos análogos da poesia 'jocosa', podendo-se pensar em *S'ì fosse foco* de Angiolieri (*Le rime*: 163) e em *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* de Cino (*Poeti del dolce stil nuovo*: 677; sonetto 109).

E assim nos vamos aproximando das grandes composições de desespero do século XIV, as *disperate*. Em primeiro lugar, recorde-se Fazio degli Uberti, *Lasso!, che quando imaginando vegno* (*Rimatori del Trecento*: 260 ss.), em particular a III estrofe. Mal saiu do «corpo» da sua mãe, a Pobreza acompanhou-o como uma condenação, de tal maneira que o poeta já não a suporta, tanta é a «rabbia»: «però bestemmio prima la natura / e poi Fortuna con chi n'ha il podere / di farmi sì dolere [...]». De seguida, considere-se Antonio da Ferrara, *Le stelle universali e i ciel rotanti* (*Rimatori del Trecento*: 329 ss.). O grandioso início é uma maldição cósmica, que permanecerá gravada no código genético das *disperate*. Obedece à específica maldição da própria concepção, da vontade inseminativa paterna e do «corpo» materno em cujo seio a alma infeliz do poeta se juntou à «pasta». A segunda estrofe da composição continua a maldizer de modo analítico as faixas, o baptismo, etc., e depois na estrofe seguinte o andamento da maldição torna-se, a bem dizer, mais narrativo, seguindo as etapas relevantes da vida 'intelectual' e 'económica' do poeta. Note-se a maldição dos seus próprios *dotes*, como a inteligência e o conhecimento, a par da

das próprias desgraças ou erros. Gera-se assim na tradição uma espécie de quiasmo paradoxal entre:

Bênção tópica de coisas negativas (angústias de amor, etc.)
e maldição de coisas positivas

versus

Maldição do negativo e bênção do positivo

Continuando a citar Antonio da Ferrara, recorde-se o capítulo *Diviso sia per l'universo pace* (*Rime*: 33), em *terza rima*, contra Amor. A partir do verso 55 identificamos a abominação do próprio destino cósmico do poeta, da sua própria concepção, etc., ao logo de nada mais nada menos do que cinquenta versos de maldição acentuadamente analítica e repercussiva. Chegamos pois ao grande Simone Serdini, conhecido como *il Saviozzo*, com *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose* (*Rime*: 595 ss.). Trata-se do *chef-d'oeuvre* do género *disperata*. O estilo é elevado, trágico e até expressivista, sem decair de nível. Os elementos que tendem para o clássico são numerosos e contribuem para o regime elativo, de resto característico da poesia de *il Saviozzo*. Naturalmente que também a potência do modelo bíblico se encontra activa, com relevo para a menção à «vulva adulterata» que não se fechou, impedindo o nascimento, num icástico eco de Job («quare non in vulva mortuus sum egressus ex utero non statim perii», cf. *supra*, em intersecção com *Jeremias* 20, 17-18). A prece de destruição total está sempre relacionada com o sujeito («*per me* fussero i cieli e i giorni spenti»; «Convertansi i dì miei in oscura nube», *Rimatori del Trecento*: 595), o qual irá exigir que seja torturado no inferno. Assinala-se, em suma, uma concentração no impulso autodestrutivo que em certo sentido tem a primazia sobre a tendência pantoclástica, motivo, este último, que por sua vez o virtuosismo satírico de outras *disperate* acentua com menor discrição.

O género da *disperata* continua a gozar de sucesso na chamada lírica cortês dos séculos XV e XVI, antes do advento de Bembo. Citamos, um entre tantos poetas, Tebaldeo, *Già cum süavi e mansüeti carmi* (*Rime* 2 1: 448 ss.; vulg. 279, em particular vv. 55 ss.). O poeta escolhe um «rigido stil» e um «verso crudele» e invoca as Fúrias e as divindades infernais, acusa os deuses superiores de «mal governo» e imbuí-se então no desespero

destrutivo que culmina no fracasso final da ruína do universo. Segue-se o vitupério de Amor com *exempla* de homens e deuses por ele destruídos, depois do que o poeta recusa o suicídio, mas conclui resgatando do vitupério geral a mulher amada. Também fora da *vulgata* encontramos *disperate* de Tebaldeo, como sejam, *Lingua mia stanca in tanto lamentare* (*Rime* 3 2: 975 ss.; extrav. 688) e *O passionato core, o trista mente* (*Rime* 3 2: 1182 ss.; dub. 73), de atribuição incerta. Na primeira delas, com a anáfora em *vorei*, acumulam-se anseios de apocalipse, morte e ruína total. O mesmo se passa na segunda, que contém reiteradas maldições. Em ambas se deseja, além do mais, que as trevas cubram o mundo.

Contudo, à medida que o século XVI vai avançando, o género vai desaparecendo. A *Opera nova* de Aretino, porém, ligada à cultura precedente, oferece a «Desperata» *Vego già preparar il verde amanto* (*Poesie varie*: 69-72; *Opera nova* 72). Pietro deseja uma ruína, um fracasso universal e uma destruição do género humano absolutos. Conclui com votos de que cada dia seja o dia do juízo final.

Entre os poetas de meados e de finais do século XV, o motivo que estamos a acompanhar é igualmente proposto, como é óbvio, para além das verdadeiras e próprias *disperate*. Veja-se o exemplo de Giusto de' Conti no soneto, *Ben fo neffando, infausto e maledetto* (*Rime*: 162; vulg. 11), em que maldiz o dia do nascimento, o ventre que o fez nascer e a sua alma, abrindo-se por fim ao vitupério cósmico: «la terra e il ciel perisca e chi l'adora» (v. 13); ou o de Niccolò da Correggio, no soneto *Misero el di*, cuja primeira quadra propõe o *topos*: «Misero el di che per mia morte nacqui / pien di mille miserie e mille errori, / le fasce ov'io fui avolto fun dolori, / pianto la culla dove prima giacqui» (*Opere* 235, vv. 1-4), depois do que o texto avança na diacronia do próprio amor, para o renascimento do novo desespero. A exemplificação poderia continuar. É relevante assinalar que também na *Arcadia* de Sannazaro, cara a Camões, deparamos com um outro caso de desejo de destruição total, com o preciso uso da formulação do *pereat*: «Perisca il mondo e non pensar ch'io trepidi, / ma attendo sua rüina [...]; / Caggian baleni e tuon quanti ne videro / i fier Giganti in Flegra, e poi sommergeasi / la terra e 'l ciel, ch'io già per me il desidero» (*Arv.* Écloga 1, 40-45).

Obviamente, como já se disse na abertura deste ensaio, não se pretende de forma alguma que todos os passos até agora indicados como pertinentes para o *topos* tivessem sido conhecidos por Camões, excepção feita

aos poucos textos que sabemos com certeza que manejou (por exemplo a *Arcadia*, que acabou de ser citada, ou Petrarca). Todavia, em certos casos, não se pode deixar de sugerir uma relação interdiscursiva, a qual, apesar de vaga, se insere numa tradição muito coesa.

Por exemplo, para o sintagma do verso 7, *nasçam-lhe monstros*:

— Tebaldeo: «e ne nascano monstri» (*Rime* 2. 1: 450; 279, v. 61), «I spaventosi mostri, ad uno ad uno, / or tutti quanti insieme, escan d'inferno» (*ib.* 3. 2: 1183; dub. 73, vv. 46-47);

— Aretino, «e fuor saltassi monstri» (*Poesie varie* 72, 47).

Para *sangue chova o ar*:

— Baldassarre Olimpo, «Vorrei che dal ciel piovesse sangue», 'strambotto', *Nova Phenice* de 1526 (apud Vitaletti: 229);

— Serdini, «e corra i fiumi impetuoso sangue» (*Rime, Le 'nfastidite labbra* v. 41) e o Serdini mais genericamente bíblico.

Mas naturalmente trata-se tão só de sugestões. A reconstrução da biblioteca de Camões é um *work in progress* que fica nas mãos de especialistas mais conhecedores do que quem escreve.

Continuemos pois. Em âmbito espanhol, Ausias March lamenta-se no soneto *Maleyt lo jorn que m fon donada vida* (*Las obras*: 34v) e Juan Boscán no soneto *Qué estrella fue por donde yo caí* (*Obra completa*: 156, soneto 51). Queixume, este último, do infeliz nascimento como 'pesada' queda no mundo («¿Qué estrella fue por donde yo caí / en el mundo con tanta pesadumbre?»), depois retomado por António Ferreira («Em dia escuro e triste fui lançado / dos céus na terra tão pesadamente», *Poemas lusitanos* 1 31: 64; cf. Alves 2007: 278) e dor desde o berço; desejo de não ter nascido, como em Job («¿Por qué no morí en el vientre o en naciendo?», v. 9), de não ter sido aleitado e assim sucessivamente. O motivo da maldição da própria estrela é aliás petrarquesco: «Fera stella (se 'l cielo à forza in noi / quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui, / et fera cuna, dove nato giacqui, / et fera terra, ove ' pie' mossi poi; / et fera donna [...]» (*Canz.* 174, 1-5). Diferentemente, Petrarca abençoava-a em «ringratiando Natura e 'l dì ch'io nacqui, / che reservato m'anno a tanto bene» (*Canz.* 72, 23-24), e

também com a *maldição* se alterna a *bênção*, em *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* (*Canz.* 61).

Na mesma senda das bênçãos petrarquescas se colocava Camões, por exemplo, no célebre soneto *Apolo e as nove Musas, discantando* (*Rimas*: 142), com uma exclamação como «Ditosa seja o dia e hora» (v. 5), situada numa polaridade que se opõe a *O dia em que eu nasci moura e pereça*. Paralelamente, Boscán inverte a valência negativa da estrela, ao escrever a propósito da amada: «¿Cuál estrella alcanzó merecimiento / para influir en cosa tan perfeta?» (*En cuál parte de cielo, en cuál pianeta; Obra completa*: 190, soneto 80, vv. 3-4). Por outro lado, o motivo astral-desesperado, parente da matéria do soneto que estamos a comentar, evoca mais pontualmente um outro fragmento lírico de Camões, na célebre canção do desconforto, *Vinde cá, meu tão certo secretário* (*Rimas*: 223-229): as «estrelas infelices» que «fizeram [...] obrigado» o poeta, saído da «da materna sepultura» (terceira estrofe, ausente da *princeps* de 1595, mas presente na segunda edição de 1598; *Rimas*: 224)², com uma formulação que reenvia para Jeremias. A este propósito, um reenvio para Panfilo Sasso é oferecido por Faria e Sousa (II 1689: 79), mais precisamente para o capítulo IX no *corpus* impresso:

Fera la stella sotto la qual nacque
 fu più che ciascheduna che in ciel sia
 crudele el latte la nutrice e l'aque
 che nutrirno la vita afflitta mia
 et me purgono del sordido manto
 albergo hora di pena, acerba e ria:
 meglio stato seria ch'al primo pianto
 fosse de vita uscita, anci de morte
 che quel non vive ch'à el mal sempre a canto.

Son nata in dolorosa e trista sorte [...].

(*Opera del preclarissimo poeta Miser Pamphilo Sasso Modenese*: fl. xx)

² «A terceira estrofe [...] foi suprimida em RH [*princeps*], talvez por interferência da censura religiosa», hipotiza Leodegário A. de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 478).

É a voz de uma jovem que se lamenta da crueldade do amado, redundando, igualmente, na maldição do dia da consagração amorosa: «Sia maladetto el dì che 'l tristo core / te dedi».

De Panfilo Sasso recorde-se também o soneto *Quando me volse produr la Natura*, em que o dia do nascimento do poeta é colocado sob a égide de influências malignas, Saturno *in primis*, mas além disso a «Luna tenebrosa e oscura», num crescendo que culmina com o verso final: «O quanto è tristo chi in mal ponto nasce!» (*Sonetti (1-250)*: 163; 129).

Sob o signo de Saturno, em cuja alçada também Camões se coloca, contribuindo assim como protagonista de primeiro plano para a história europeia da melancolia³.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Alighieri, Dante, *Commedia*. I. *Inferno*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- Alighieri, Dante, *Rime*, ed. Claudio Giunta, Milano, Mondadori, 2014.
- Angiolieri, Cecco, *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.
- Aquilano, Serafino, *Strambotti*, ed. Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.
- Aretino, Pietro, *Poesie varie*, ed. Giovanni Aquilecchia, Angelo Romano, Roma, Salerno, 1992.
- Ausias March, *Las obras*, Barcelona, Carles Amorós, 1543.
- Beccari [da Ferrara], Antonio, *Rime*, ed. Laura Bellucci, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967; Bologna, Pàtron, 1972, com comentário.
- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966; Milano, TEA, 1989.
- Bembo, Pietro, *Le rime*, ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- Boccaccio, Giovanni, *Filocolo*, ed. Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori, 1998.

³Ver, sobre este assunto, recentemente editada com organização de quem escreve, *La melancolia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*.

- Bíblia Sagrada para o terceiro milénio da Encarnação*, coord. Herculano Alves, Fátima, Difusora Bíblica, 2001.
- Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, ed. Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1929.
- Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Conti, Giusto de', *Rime*, ed. crit. Italo Pantani [no prelo, gentilmente disponibilizada pelo editor].
- Ferreira, António, *Poemas lusitanos*, ed. T. Earle, Lisboa, FCG, 2000, 2008.
- Gallo, Filenio, *Rime*, ed. Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973.
- Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555.
- Lirici toscani del Quattrocento*, ed. Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, 1973.
- Niccolò da Correggio, *Opere*, ed. Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Pero da Ponte, *Poesie*, ed. Saverio Panunzio, Bari, Adriatica, 1967.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Rime disperse*, ed. Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1919.
- Poeti del dolce stil nuovo*, ed. Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Poeti del Duecento*, ed. Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Rimatori del Trecento*, ed. Giuseppe Corsi, Torino, UTET, 1969, 1980.
- Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti nuovamente raccolte et non piu stampate. Terzo libro*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1552.
- Rossi, Nicolò de' - Brugnolo, Furio, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Padova, Antenore, 1974-1977, 2 vols.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, 2003.
- Sasso, Panfilo - *Opera del preclarissimo poeta Miser Pamphilo Sasso Modenese*, Venezia, G. di Fontaneto, 1519.
- Sasso, Panfilo, *Sonetti (1-250)*, ed. Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
- Sardini, Simone [il Saviozzo], *Rime*, ed. Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1965.

- Tebaldeo, Antonio, *Rime*, ed. Tania Basile, Jean Jacques Marchand, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1989-1992, 3 vols., 5 ts.
- Los trovadores*, ed. Martín Riquer, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, 3 vols.

2. ESTUDOS

- Azevedo Filho, Leodegário A. de, *Camões: um soneto do «corpus possibile» - «O dia em que eu nasci moura e pereça»*, Rio de Janeiro, H.P. Comunicação, 2005.
- Bismut, Roger, *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Gigliucci, Roberto, *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Lanza, Antonio, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- Marnoto, Rita, «Da Arcadia a Sóbolos rios», *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007: 189-221.
- Matos, Maria Vitalina Leal de, «Auto-retrato de Camões: o soneto *O dia em que eu nasci*», *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987: 33-47.
- Merquior, José Guilherme, «*O dia em que eu nasci moura e pereça*», *Formalismo e tradição moderna*, São Paulo, Editora Forense Universitária, 1974: 103-108.
- Moura, Vasco Graça, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, ed. autor, 1985.
- Moura, Vasco Graça, «Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*», *Lusitana praia. Ensaios e anotações*, Porto, ASA, 2004: 134-146.
- Ravasi, Gianfranco - *Giobbe*, Roma, Borla, 2005.
- Rodrigues, José Maria, *Camões e a Infanta D. Maria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910.
- Vitaletti, Guido, «Benedizioni e maledizioni in amore», *Archivum Romanicum*, 3, 2, 1919: 206-239.

Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galego-portuguesa

Helder Macedo

Muitas redondilhas de Camões são aquilo que parecem ser: brilhantes exercícios poéticos na medida velha sem a complexidade dos poemas à maneira italiana. No entanto, do mesmo modo que a originalidade dos sonetos, canções, odes e elegias se torna mais evidente quando esses poemas são relacionados com os seus modelos clássicos e renascentistas, assim também a inventividade de Camões frequentemente se manifesta no uso de uma linguagem poética que remete ao lirismo medieval galego-português.

Tanto quanto se sabe, Camões e os seus contemporâneos não tinham conhecimento directo dos poemas recolhidos nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Mas o desconhecimento pode ser nosso e não deles. Esses cancioneiros são, para nós, uma descoberta relativamente recente mas nem por isso os poemas neles incluídos tinham deixado de existir antes de os conhecermos. Afinal, foi já em pleno século XVI que o humanista italiano Angelo Collocci os terá mandado transcrever nos códices que hoje conhecemos como *Cancioneiro da Vaticana* e *Cancioneiro Colocci-Brancuti* ou *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Seja como for, esses poemas (cantigas de amigo, cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer) representam uma tradição – oral e escrita, popular e culta – que também se manifesta em composições literárias quinhentistas, com os mesmos tópicos e significações semelhantes. Mesmo não havendo conhecimento directo, há convergências e equivalências dignas de nota. Uma tradição literária não é feita apenas de textos literários.

Nas primeiras décadas do Século XVI, um poeta cuja obra Camões conhecia e admirava, Bernardim Ribeiro, escreveu a novela *Menina e moça* que pode ser caracterizada como uma cantiga de amigo amplificada não só por ser narrada em voz feminina mas também pelo facto de sua estrutura paralelística e correspondências simbólicas serem reminiscentes desse antigo género poético. E, entre outros possíveis exemplos, um belíssimo poema em voz feminina, de sua provável autoria, é uma cantiga de amigo em versificação quinhentista. A primeira estrofe parece remeter à Joana que «patas guardava» na écloga *Jano e Franco*, seguramente de Bernardim

Ribeiro: «Quando vou aos currais / em busca das patas [...]». As duas estrofes seguintes (com o apelo da rapariga à «madre», a designação alternativa do «amado» como «amigo», a «vontade» e «cuidado» como equivalentes à coita de amor) indubitavelmente remetem às cantigas de amigo:

Madre, o meu amigo,
que eu mais queria,
partiu-se o outro dia
sem falar comigo;
lá leva consigo
a minha vontade:
fica-me a saúde.

Madre, o meu amado,
que eu mais amava,
como eu não cuidava,
foi dar-me cuidado;
e donde é cansado
não vi a verdade
por mais saúde.
[...]

(*Obras*: 318)

Não menos de amigo é a cantiga em forma de diálogo entre mãe e filha que Gil Vicente integrou no *Auto da Lusitânia*:

— Donde vindes, filha,
Branca e colorida?

— De lá venho, madre,
de ribas de um rio:
achei meus amores
num rosal florido...

— Florido, 'enha filha
branca e colorida...?!

(*Do cancioneiro de amigo*: 130)

Por outro lado, a ironia e a sátira das cantigas de escárnio medievais têm óbvias correspondências nas farsas do mesmo Gil Vicente, que foi

contemporâneo de Bernardim Ribeiro e ainda estava vivo quando Camões tinha cerca de 12 anos. E é igualmente de notar que alguns dos estereótipos do amor cortês inerentes às cantigas de amor, que já haviam sido criticados ou ironizados por trovadores como D. Dinis e D. João Garcia de Guilhade, têm continuidade nos estereótipos do amor contemplativo ironizados e criticados por Camões em várias redondilhas. Algumas dessas redondilhas são escritas em voz feminina (ver *Coifa de beirame*, *Rimas*: 23-25; *Falso cavaleiro ingrato*, *Rimas*: 65-66; *Tende-me mão nele*, *Rimas*: 80-81, etc.). Outra redondilha parece retomar, por via irónica, a notória inconfidência do trovador Roi Queimado sobre o nome da sua amada quando revela que ela «Joana est... ou Sancha... ou Maria». Camões, ao mesmo tempo sugerindo a inconstância das mulheres e a sua própria volubilidade, já que ele também implicitamente estava a enganá-las, escreve o seguinte: «Não sei se me engana Helena / se Maria, se Joana» (*Rimas*: 70).

O lirismo medieval galego-português frequentemente funde designação e metáfora. Muitas cantigas de amigo são discursos de segundas intenções, em que fontes, montes, mar, vento, barcas, árvores, flores, olhos, cabelos, cores, peças de roupa, objectos de uso corrente, práticas quotidianas, simultaneamente significam o que designam e o que não estão a designar. Muitos desses poemas de significação codificada são metáforas de desejos expectantes, de iniciações sexuais e de amores consumados. São, em suma, poesia erótica: fállicas flores do verde pinho, alvas brancuras femininas levadas pelo vento, cabelos destoucados de mulheres, promissórias cintas, núbeis fontes, barcas entrando em águas envolventes. Darei alguns exemplos.

a) Fontes / cabelos / barcas

Levou-s'á louçana, levou-s'á velida,
vai lavar cabelos na fontana fria,
leda dos amores, dos amores leda.
[...]

Passa seu amigo que lhi bem queria:
o cervo do monte a água volvia,
leda dos amores, dos amores leda.
[...]

(Pero Mòogo - *Do cancioneiro de amigo*: 112-113)

— Cabelos, los meus cabelos,
el-Rei m'enviou por eles:
madre, que lhis farei?
- Filha, dade-os a el-Rei.
[...]

(Joam Zorro - *Do cancioneiro de amigo*: 184)

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte, e paguei-m'eu delos
e de mi, louçãa.
[...]
A la fonte, e paguei-m'eu deles:
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, louçãa.
[...]

(Joam Soares Coelho - *Do cancioneiro de amigo*: 132)

Pela ribeira do rio
cantando ia la dona virgo
d' amor:
Venham as barcas polo rio
a sabor!
[...]

(Joam Zorro - *Do cancioneiro de amigo*: 180)

b) Vento / água / roupa

[...]
Barcas novas mandei fazer
e no mar as mandei meter,
ai minha senhor velida.
[...]

(Joam Zorro, *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa*: 545)

Levantou-s'a velida
levantou-s'àlva
e vai lavar camisas

em o alto:
vai-las lavar àlva.

[...]

Vai lavar camisas,
(levantou-s'álva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar àlva.

[...]

O vento lhas levava
(levantou-s'álva)
meteu-s'álva em sanha
em o alto.
Vai-las lavar àlva.

(D. Dinis - *Do cancionero de amigo*: 219-220)

Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, com meu amigo;
amor hei migo que non houvesse:
fiz por amig'ò que non fezesse.

[...]

(Joam Zorro - *Do cancionero de amigo*: 183)

c) Laços / cintas / cores

Em as verdes ervas
vi andá-las cervas,
meu amigo;

[...]

E com sabor delhas
lavei mias garcetas,
meu amigo;

[...]

desque las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo:

[...]

d'ouro las liara,
e vos asperara,
meu amigo.

(Pero Mòogo - *Do cancionero de amigo*: 116-117)

Madre, morro d'amores que mi deu meu amigo,
quando vej'esta cinta que per seu amor cingo
àlva, e vai liero.

[...]

(D. Dinis - *Do cancionero de amigo*: 231)

[...]

O meu seria perdudo comigo
pois sempr', amigas, se mi pedisse'al,
mais pedir a cinta non é nulho mal
e por aquesto non se perdeu migo.
Mas, se m'el outra demanda fezesse,
Deus me confonda se lh'eu cinta desse.
E perder-s'ia já sempre migo.

[...]

(Joam Garcia de Guilhade, *Antologia da poesia trovadoresca
galego-portuguesa*: 316-317)

Par Deus, coitada vivo,
pois non vem meu amigo.
Pois non vem, que farei?
(Meus cabelos, com sirgo
eu non vos liarei.)

[...]

(Mias toucas de Estela
eu nom vos tragerei.)

[...]

Estas dõas mui belas,
el mi as deu, ai donzelas:
non vo-las negarei.
(Mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei.)

(Pero Gonçalves de Portocarreiro - *Do cancionero de amigo*: 97-98)

[...]
Mia senhor branca e vermelha,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi em saia?
[...]

(Pai Soares de Taveirós, *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa*: 502)

— Ai flores, ai flores do verde pino
se sabedes novas do meu amigo?
[...]
— Vós me perguntades polo voss' amigo,
e eu bem vos digo que é san'e vivo.
[...]

(D. Dinis - *Do cancionero de amigo*: 207-208)

Como se torna evidente nos exemplos acima apontados – e sem recurso a quaisquer interpretações psicológicas – as fontes neles designadas são também metafóricas da sexualidade feminina, os cabelos são sinédoques do corpo da amada, as cintas e os laços são emblemáticos da união carnal e espiritual dos amantes, a verdura da Natureza e a alvura dos corpos têm correspondências simbólicas de fértil nubilidade, as barcas entrando na água não são apenas os meios de transporte que também eram. E se as «flores do verde pinho» não falam uma língua humana na vida real, na realidade descrita pelo poema de D. Dinis, podem representar a promessa de regresso do amante que, tal como o metafórico «cervo do monte» num poema de Pero Meogo, volverá a «água da fonte» e o seu equivalente «vento», num poema de D. Dinis leva as camisas da sobressaltada «álva» que entra em «sanha» na água do «alto».

Os estudos camonianos, compreensivelmente privilegiando a épica, os sonetos e os «géneros líricos maiores», têm incidido sobretudo nas fontes clássicas e italianas da sua obra, comparativamente negligenciando a complementar tradição manifestada nos poemas em medida velha. Mas convém sempre não esquecer que, por exemplo, D. Dinis (o poeta das fálcias flores do verde pinho que respondem à amada expectante do regresso do seu amante) foi um quase exacto contemporâneo de Dante e

que o último trovador incluído nos cancioneiros galego-portugueses não estava cronologicamente muito distante de Petrarca.

Entre outros exemplos possíveis, a análise textual de dois breves e aparentemente simples poemas descritivos de Camões na medida velha corrobora a validade de uma leitura decodificadora que permite aproximá-los da tradição medieval no contexto renascentista em que se situam: a representação de uma cena fluvial na cantiga feita a partir do mote «Quem disser que a barca pende / dir-lhe-ci, mana, que mente» (*Rimas*: 53) e a descrição de uma cena rural na cantiga que desenvolve o mote «Descalça vai para a fonte / Leanor pela verdura; / vai fermosa e não segura» (*Rimas*: 55-56).

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa, ed. Alexandre Pinheiro Torres, Porto, Lello & Irmãos, 1977.

Reckert, Stephen, Helder Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assírio e Alvim, [1976] 1996, 3.^a ed.

Ribeiro, Bernardim, *Obras*, ed. Helder Macedo, Maurício Matos, Lisboa, Presença, 2010.

Achegas ao comentário das redondilhas *Cinco galinhas e meia*

Rita Marnoto

Com «Ficha linguística» de Maurizio Perugi

We are not subjects outside of thinking, subjects outside of place,
subjects outside of time.

Stuart Hall

PENSAMENTO

As redondilhas de Luís de Camões ao Senhor de Cascais, D. António de Castro, que começam *Cinco galinhas e meia*, foram apreciadas com generalizada empatia pelos homens de letras que se dedicaram ao seu estudo e comentário. Os parâmetros de aferição poderão ser de diversa ordem, mas trocadilhos, ritmos e jogos aliterantes, além do mais, exerceram sobre eles uma certa atracção crítica.

Wilhelm Storck, cúmplice de Camões, faz ironia sobre a ironia: «Ao Marques de Cascaes passou o nosso poeta recibo, em uma quadra humorística, de um meio frango, mandado como primeira prestação de um crédito de seis aves» (Storck 1897: 277)¹. D. Carolina, com maior contenção, aprecia «a quadrinha» que acha «aceitável, e até boa e graciosa» (apud Storck 1897: 277). O Visconde de Juromenha não esconde a sua simpatia por esta composição que designa, aproximativamente, como epigrama, um «[m]uito engraçado epigrama» (*Obras* IV 1865: 458), talvez a elevar-lhe

¹ Acrescentando na mesma página, em nota: «Uma bagatella sem valor, que ninguém conservaria se não fosse obra de Camões, isto é, do tempo da sua gloria artistica». Em *Sämmtliche Gedichte* traduz a composição com o título *Quit-tung* (*Sämmtliche Gedichte* I 1880: 118), acompanhando-a de uma nota em que dá informação sobre o Senhor de Cascais (p. 376), com remissão para o Visconde de Juromenha e Teófilo Braga (ver *infra*).

o coturno². Várias décadas volvidas, Agostinho de Campos volta a usar a designação de epigrama, sublinhando a veia jocosa do poema (*Camões lírico* I 1923: 110). Em edições antológicas de Camões mais recentes, as escolhas nem sempre a contemplam. Inclui-a, por exemplo, o conciliador Vitorino Nemésio, embora sem a comentar, num florilégio escolar do Estado Novo (*Versos*: 60)³.

O Visconde de Juromenha distingue-se pela delícia com que sorve estas redondilhas. Através delas, deduz sem qualquer hesitação quais os gostos e as preferências do palato do poeta:

Por alguns epigrammas engraçadíssimos nos consta que o Poeta era excessivamente goloso de gallinhas; mais de alguma vez alguns fidalgos com quem tinha amizade, para despertarem a sua musa jocosa lhe faziam promessa, em troco de versos, de algumas aves d'esta espécie, fingindo faltar-lhe às vezes com o prometido para lhe arrancar ditos espirituosos e chistosos.

(*Obras* I 1860: 154-155)

Os comentários deste crítico e editor da obra de Luís de Camões são além disso preciosos a um outro nível, porque desvendam o teor das observações que lhes foram dedicadas por Faria e Sousa. Juromenha teve acesso ao manuscrito (que ainda hoje espera ser resgatado do esquecimento) do seu comentário às redondilhas. Como tal, por via mediata, dá-nos indirectamente conta do seu conteúdo. A leitura e o uso que dele faz é

² O epigrama é introduzido na literatura portuguesa no século XVI, designando um tipo de composição que, tanto do ponto de vista formal, como semântico-pragmático, é bastante moldável. Cultivam-no, entre outros poetas, António Ferreira, numa secção específica dos *Poemas lusitanos* que agrupa dez composições, e Pero de Andrade Caminha, que escreveu perto de quatro centenas de epigramas. No primeiro caso verifica-se uma uniformidade formal, com o uso da *ottava rima*, no segundo uma substancial variedade, entre o uso de formas métricas italianas e em redondilha, havendo também que contar com a possível atribuição da designação de epigrama por mão alheia posterior no tempo.

³ O livro abre-se com um *incipit* de propaganda assinado por Salazar: «Ser escasso em território ou meios materiais não limita de per si a capacidade civilizadora: um povo pode gerar no seu seio princípios norteadores de acção universal, irradiar fochos de luz que iluminem o mundo» (*Versos*: vii).

crítica, e na verdade cerca de dois séculos tinham corrido sobre a elaboração do comentário de Faria e Sousa. Assim se poderão compreender certas discordâncias:

Faria e Sousa tira d'aqui pretexto para arguir aquelles fidalgos, que diz que tinham alma de galinha; longe porém de ser da opinião do commentador, eu só encontro n'estes brinquedos uma prova de estimação e de intimo trato dos ditos fidalgos com o nosso Auctor, o qual sem duvida ao certo não soffreria tão ridicula paga pelos seus versos divinos [...]. D. Antonio, senhor de Cascaes, por uns versos lhe havia promettido seis gallinhas recheadas, e por gracejo lhe mandou por principio de paga só meia gallinha; accudiu logo o Poeta com esta copla:

Cinco gallinhas e meia [...]

(*Obras* I 1860: 155)

Faria e Sousa não suportava tais zombarias com o seu Poeta, aliás, em cujas veias também corria sangue azul, ao passo que Juromenha avalia a situação com outra condescendência.

Contudo, as redondilhas *Cinco galinhas e meia* não atraíram apenas as atenções de homens de letras. Sobre elas reflecte o jovem Oliveira Martins num dos seus primeiros livros, intitulado «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença*. Além de se debruçar sobre Camões e o Renascimento português, esta obra é, também ela, e de uma forma muito especial, um ensaio da metodologia que a partir de 1879 se havia de consubstanciar no grande projecto da colecção «Biblioteca das Ciências Sociais», que dirigiu, e da sua *História de Portugal*.

O livrinho sobre Camões indicia bem a atracção por Jules Michelet e pelas grandes visões de conjunto acerca das várias nacionalidades europeias que iam sendo traçadas pela historiografia oitocentista. A história era sentida como mestre de vida, em virtude das grandes lições de nacionalidade por ela transmitidas e, correlativamente, do valor pedagógico do passado. A par de Michelet, uma outra sombra se projecta sobre essas páginas de Oliveira Martins, a do suíço de Basileia Jakob Burckardt. A partir da década de 1830, Burckardt publica uma série de trabalhos que mostra a importância do estudo da arte para a historiografia, centrando-se porém sobre o período do Renascimento e sobre as suas origens italianas, até que em 1860 edita *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), uma das mais

portentosas sínteses do Renascimento italiano. Mas sobre estes exemplos derramavam-se ainda as leituras de Hegel e Proudhon, num largo quadro não isento de pontos fracturantes. Uma aura de utopia convertia as falhas do passado em possibilidade de construir um futuro em que uma autoridade forte havia de sustentar a justiça popular.

Desta feita, Oliveira Martins inicia «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra* com uma exposição acerca das potencialidades expressivas da arte, não só como retrato de uma época, mas também como antevisão do futuro, em função das capacidades divinatórias que atribui ao artista. Se a literatura é, de entre as várias artes, aquela que privilegia, em virtude da superioridade dos meios de que dispõe e da eternidade que a imbui, o Renascimento é o período que este crítico destaca, porquanto tempo de uma síntese equilibrada entre natureza e consciência. E, no seio do Renascimento português, o relevo vai para o seu poeta maior, Luís de Camões.

São *Os Lusíadas* a merecer-lhe os mais extremados louvores, num quadro nacional e europeu, como poema que canta uma nação e o amor à pátria. Contudo, o enaltecimento da expansão não o impede de ir anotando passos do poema épico e, em particular, da poesia lírica de Camões, onde se manifestam sinais de mágoa e desconforto. É que Portugal, ao mesmo tempo que constrói aquele império com tanto heroísmo, conspurca-se de miséria e corrói-se⁴. É nesse ponto que as redondilhas a D. António de Castro são chamadas à colação como argumento de peso. A glória está para as fraquezas e as nódoas da vida, tal como os passos celebrativos do heróico canto estão para *Cinco galinhas e meia*:

Ao poeta, do entusiasmo genial nascem os *Lusíadas*; da fraqueza, da dôr, nascem as nodoas da sua vida, servilismo, adulação. Oh! como é pungente vêr que a penna que escreve os *Lusíadas* é a mesma que se não parte ao pedir uma esmola! que a penna que escreveu

Eu canto o peito illustre lusitano,

⁴«Portugal executa a obra heroica conspurcando-se de miséria, glorifica-se e mata-se» (Martins 1872: 51).

seja a mesma que n'uma hora sombria pede as galinhas ao senhor de Cascaes, e a não sei quem uma camisa [...].

O poeta tinha fome, estava nú; pediu a esmola, não molhasse em lama a penna que molhava em ouro. Oh! como é dolorosa de vêr esta face da biographia dos poetas, face obscura que augmenta até produzir a deploravel physionomia de Bocage! Ao pedinte dá o braço o adulador.

(Martins 1872: 51-52)

O biografismo é um dos pilares do pensamento crítico de Oliveira Martins⁵. Camões pedia as galinhas ao dedicatário das redondilhas pura e simplesmente porque tinha fome⁶. O historiador foi por vezes acusado de não documentar suficientemente as suas afirmações. Ao caso, firma-as em *Cinco galinhas e meia*, desvinculando necessariamente a composição do domínio da ficção literária e do registo baixo-mimético que lhe é correlato (ver *supra*, comentário)⁷. Oliveira Martins respira os ares do positivismo, e os mais elementares princípios de lógica dizem-lhe que o entusiasmo patriótico dos passos celebrativos de *Os Lusíadas* e a fraqueza que ressuma das redondilhas ao Senhor de Cascais não são compatíveis. *Ergo*, como bem frisa, se «a penna que escreve os *Lusíadas* é a mesma que se não parte ao pedir uma esmola», é porque a glória do poeta encobre uma face sombria, falha de verticalidade.

Oliveira Martins é porém demasiado sagaz para se perder nas malhas do biografismo, logo elegendo um tal contraponto como retrato de uma nação e de uma época: «Se elle não tem a força bastante para protestar, se não póde resistir á miseria e dobra a cerviz, ainda n'isso acompanha a

⁵ «A biografia do artista está sempre nas suas obras» (Martins 1872: 39).

⁶ A referência de Oliveira Martins ao pedido de uma camisa, por estar nu, resulta da sua exegese das redondilhas «a um fidalgo, na Índia, que lhe tardava com ãa camisa galante, que lhe prometeu // Quem no mundo quizer ser [...]» (*Rimas*: 91).

⁷ Foi um crítico literário, o Visconde de Juromenha, a identificar, muito provavelmente pela primeira vez, a figura histórica do Senhor de Cascais com D. António de Castro. Ver *Obras* IV 1865: 458; I 1860: 119-120.

sua pátria, que sem protestar também, indiferente e perdida, se deixa cair n'um tumulto que é um lodaçal» (Martins 1872: 53).

Esta imagem de Camões e da pátria não destoa do registo dominante da crítica camoniana do século XIX e de boa parte do século XX (Marnoto 2007). É alimentada por pressupostos de origem romântica que convertem o poeta num infeliz, perseguido pelos fados e vítima da incúria dos homens. Mas Oliveira Martins vai mais longe, ao apontar falhas de carácter ao grande poeta⁸. Certo é que a exegese de *Cinco galinhas e meia*, que fica contida nas páginas de «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra*, irá marcar subliminarmente a generalidade das interpretações do poema que a partir de então irão ser feitas. Contudo, será necessário esperar cerca de meio século para que uma voz se oponha frontalmente à leitura dessas redondilhas feita por Oliveira Martins: a do patriota Henrique Lopes de Mendonça, polígrafo, sobremaneira conhecido como autor da letra do hino nacional, *A Portuguesa*⁹.

A obra em que se detém sobre o assunto tinha por objectivo compilar dados para a posterior elaboração de um romance sobre Luís de Camões e abre-se com um elogioso prefácio de Júlio Dantas¹⁰. Aliás, o título do livro anuncia, por si, um programa de resgate da valentia do poeta: *A alma do Trinca-fortes*. Como o autor explica nas páginas iniciais, encontrou num

⁸ Por sinal, gerou-se uma polémica em torno de «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença* que envolveu o seu autor e Teófilo Braga, embora centrada sobre a questão do moçarabismo. Na *História de Camões*, de 1873, Teófilo serve-se das redondilhas para «deduzir o carácter de Camões», que se mostrou «muito cedo brigão, arrancador, rico e desordeiro; era uma daquelas naturezas irrequietas para quem o génio assombroso que possuía, servia principalmente para ser perdoado» (Braga 1873: 196-197), ao passo que em *Camões. Época e vida*, de 1907, situa a elaboração das redondilhas depois do seu regresso da Índia, quando, muito pobre, «era cortejado pelos príncipes fidalgos» (Braga 1907: 759-760), sem fazer referência, em nenhum dos casos, a Oliveira Martins.

⁹ Capitão de Mar-e-Guerra, Bibliotecário da Escola Naval, Professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa e Presidente da Academia das Ciências, Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) foi um polígrafo autor de peças de teatro, romances, poesia, estudos sobre história náutica e ensaios sobre vários assuntos.

¹⁰ Henrique Lopes de Mendonça dedicou em 1923 uma monografia a Júlio Dantas, *Júlio Dantas: esboço de perfil literário*, integrada numa reciprocidade bibliográfica entre os dois autores que conta com vários títulos.

manuscrito da época este epíteto, o qual, em seu entender, não poderia visar outra figura que não fosse a de Luís de Camões. Lopes de Mendonça defende as suas convicções com ritmos fortes:

Repugna-me emparelhar Camões com o chorão do Nicolau Tolentino, que êsse é que é um lastimável exemplo de servilismo e adulação, nódoas que Oliveira Martins enxerga na efígie do grande épico. Não quero dizer que fosse inquebrantável a sua rigidez. Com algumas transigências deveria pagar a entrada que os fidalgos da moda lhe concediam no seu grémio. Mas essas transigências não me parece que se traduzissem em quebras de dignidade, talvez que simplesmente em excessos de cortesia, tais como em tôdas as épocas a vida social nos impõe. E, como os únicos bens, de que podia gabar-se, consistiam, pode dizer-se, no seu engenho poético, não era muito que aí buscasse recursos para atestar o seu reconhecimento.

(Mendonça s. d.: 179)

Desta feita, vem reconhecer a Camões não só o direito de saldar o acolhimento que recebia de grandes casas da aristocracia com o talento da sua pena, como também o dever de cortesia de assim proceder, sem deixar de lhe apontar, porém, o excesso das suas mesuras. Estão lançadas as bases para redimir o poeta, com frontalidade, da acusação que lhe fora feita por Oliveira Martins, de que a sua pena fazia um jogo duplo, entre adulação e pedinchice, entre enaltecimento e sátira. A pena de Camões não se partia, contrariamente a quanto sugerira o historiador, porque o *Trinca-fortes* era ambidextro. Com uma mão esgrimia a espada que defendia a pátria à cutilada, e com a outra manejava a pena com que escrevia os seus versos sonoros:

Não! Numa alma como a do Trinca-Fortes, pouco azada à cultura de virtudes evangélicas, não podia germinar a resignação e a humildade. E sabe-se como é destes germes que o diabo anda à espreita, para os fazer degenerar em servilismo e vileza. Á falta dêles, perdem o seu tempo com a alma do poeta. Êste palpita-me que pecava mais pelo excesso contrário. Á sua altivez, um tanto bravia, deveu êle a maior parte dos repelões que o maguaram pela vida fora. Aquela proeza de ambidextro, de que êle se jactava no seu grandioso poema,

Numa mão sempre a espada, e noutra a pena
não tinha por objecto exclusivo a defeza da pátria às cutiladas ou a
sua exaltação em sonoros versos.

(Mendonça s. d.: 184)

Lopes de Mendonça é um crítico exigente. Não é só pelo excesso de cortesia que censura o poeta, mas por defeitos quiçá mais graves. Tamanha bravura tem um preço que não é de somenos, o afastamento das práticas do bom cristão.

Em suma, para o historiador nutrido pela leitura de Proudhon e empenhado num projecto de construção societária, as fraquezas e as nódoas de Camões oferecem-se como ponto de partida para uma reflexão cívica que ressuma utopias de justiça e rectidão social. Diferentemente, para o polígrafo a questão com o Senhor de Cascais resume-se a um excesso de generosidade que afinal faz valer a excelência da veia do poeta ambidextro, que simultaneamente empunha, com a outra mão, o gládio. É como se, por um lado, o Capitão de Mar-e-Guerra apreciasse a sua bravura, mas, por outro lado, o esteta e o patriota não pudessem deixar de se preocupar com a sua espiritualidade.

Por sua vez, da parte dos homens de letras, são outros os pontos de vista partilhados, como é o caso de Juromenha. Juromenha era um aristocrata, fidalgo da Casa Real, II Alcaide-mor de Juromenha, XV Senhor do morgado de Vale Formoso, Senhor do morgado de Fonte Arcada e da Granja do Ulmeiro, detentor das comendas de Juromenha e da ordem de Avis, na qual professou, etc. A sua perspectiva é interna à nobreza e às relativas práticas comportamentais. Por conseguinte, considera esses gestos de cordialidade e de proximidade como brincadeiras através das quais a fidalguia traduz a sua estima.

Afinal, de uma ou de outra forma, a fraqueza de Camões era por uma boa galinha.

LUGAR

O Visconde de Juromenha destaca bem quanto de risível é envolvido pela circunstância em que as redondilhas foram escritas, movendo-se em dois planos. Num primeiro plano, coloca o «brinquedo» com galinhas que traduz o espírito de certos fidalgos, bem como a amizade que tinham pelo

poeta. Redundava, com eficaz programação, em estímulo à criatividade num domínio literário específico, o da sua «musa jocosa», que os aristocratas assim despertavam. Num segundo plano, coloca uma «tão ridícula paga» que pela sua insignificância de forma alguma pode ser entendida como séria recompensa pelos «versos divinos» de Camões. Quer isto dizer que as aves não seriam, *in presentia*, termo *post quem* da sua poesia, mas, *in absentia* e na sua virtualidade de estímulo jocoso, o termo *ante quem*.

Desta feita, o crítico oitocentista está a deslocar o foco da questão, com grande subtilidade, da tarefa encomendada ao poeta, para as composições poéticas que de seguida iria escrever. Esta posição tem implicações textuais ligadas a uma espinhosa questão filológica suscitada pelo poema, o lugar textual da epígrafe que contextualiza a oferta de aves. Na verdade, a tradição confronta duas *lectiones*, *copia* e *copla*.

A «quadrinha», como lhe chama D. Carolina, foi editada pela primeira vez em 1616 na segunda parte das *Rimas*, preparada por Domingues Fernandes, sendo acompanhada pela tal rubrica, o que em transcrição diplomática, reza:

Dom Antonio Senh or de Casquais, prometeo a Luis de Camões
seis galinhas recheadas pos hũa copia que lhe fizera, & mandandolhe
in principio de paga mea galinha recheada.

Volta.
Cinco galinhas & mea
Deue o senhor de Casquais
E a mea vinho chea
De appetites pera as mais.

(*Rimas* 1616: 40v)

O texto acusa vários sinais de uma composição não muito cuidada e, no plano macrotextual, o lugar que ocupa no volume indicia uma inclusão que não estava prevista. Não faz propriamente parte da secção textual de redondilhas. Terminado esse bloco, é impressa uma composição em *terça rima*, a epístola enviada a uma mulher que começa *Duvidosa esperança, certo medo* (fls. 37-40), e à qual se segue a palavra «Fim», bem como uma gravura com um cesto floreal. Todavia, no verso do mesmo *folium* (fl. 40v) é impressa mais uma composição, as redondilhas a D. António de Castro. Repete-se,

depois do seu texto, a palavra «Fim» e mais um motivo decorativo, desta feita um jarrão floreal. Este conjunto de factos indicia que tenha sido acrescentada ao plano pré-existente do livro de poesia.

Quando Luís Franco Barreto publica as *Rimas* de Luís de Camões, divididas em três partes, inclui-as na segunda parte, de 1669. Franco Barreto era um homem de grande cultura e a edição, que inclui toda a obra de Camões, dá mostras de brio. A epígrafe das redondilhas a D. António de Castro é dada numa versão mais cuidada e com variação, além do mais, de uma palavra-chave. Em vez de *cópia* passa-se a ler *Copla*, o que em edição diplomática corresponde a:

Dom Antonio, senhor de Casquais, prometeo a Luis de Camões
seis galinhas recheadas por hũa Copla, que lhe fizera, & mãdandolhe
por principio de pagua mea galinha recheada.

Elle lhe mandou esta Copla.
Sinco galinhas & mea
deve o senhor de Casquais,
e a mea vinha chea
de appetite para as mais.

(*Rimas* II 1669: 74)

As redondilhas a D. António de Castro não têm tradição manuscrita actualmente conhecida. Genericamente, ao longo do século XVII a edição da poesia em redondilha de Camões processa-se por conservação do conteúdo das anteriores impressões e por gradual acréscimo de novas composições tiradas de manuscritos. Teria Franco Barreto em sua posse algum manuscrito que transmitisse uma nova *lectio*? Ou, tendo-lhe parecido desadequada a ideia de que Camões executara uma *cópia* para D. António de Castro, teria optado por a melhorar? São questões sem resposta.

O significado das palavras *cópia* (*cópia*) e *copla* não suscita confusão. Contudo, sob o ponto de vista do copista ou mesmo do impressor, são quase homógrafas, diferindo apenas numa letra ou num carácter tipográfico, *i*: *l*. O convívio com manuscritos da época mostra que a semelhança entre *i* não acentuado e *l* minúsculo é bastante estreita. Em contexto paleográfico, a passagem de *copla* para *cópia* ou de *cópia* para *copla* tem a sua plausibilidade. Encontra-se vinculada aos dois sentidos, ou seja, é plausível

quer a passagem de *copla* para *cópia*, quer de *cópia* para *copla*. Por sinal, na edição de 1669 a palavra *copla* repete-se duas vezes na epígrafe, pelo que devia estar bem presente na mente de um eventual mediador.

De um relance pelas edições da lírica de Camões feitas nos séculos XVIII e XIX, resulta a preferência da *lectio* de *copla*. É atestada por uma cadeia de impressões, de entre as quais: 1759 (*Obras* 1759 III: 163), 1772 (*Obras* III 1772: 183), 1815 (*Obras* II: 324; que reproduz a edição de Tomás de Aquino), 1852 (*Obras*: II 1852: 485), 1863 (*Obras* IV 1863: 94), 1874 (*Obras completas* II 5, 1874: 164). Também Wilhelm Storck, na sua tradução, opta por «Gedicht» (*Sämmtliche Gedichte* I 1880: 118).

Na verdade, é D. Carolina, com sensibilidade de filóloga, a recuperar a *lectio* de *cópia*, numa nota à *Vida e obras de Luís de Camões* de Wilhelm Storck: «A mim parece-me importante estabelecer que o Poeta trabalhava modestíssima e humildemente, servindo-se da sua pena até para tirar *copias*, a fim de ganhar honradamente o seu sustento» (apud Storck 1897: 278). Desta feita, harmoniza sem reboços aquilo que até então parecia inconciliável. D. Carolina repõe a *lectio* de Domingos Fernandes na impressão de 1616, ao que acrescenta argumentos em prol da boa conduta de Camões, que, num acto de modéstia e humildade, tirava *copias* para sobreviver. Filologia e verticalidade não carecem de solução de continuidade.

Será porém necessário esperar pela segunda década do século XX para que D. Carolina encontre apoio num crítico camoniano de renome, Agostinho de Campos. Na sua edição, repõe a *lectio* de *cópia*, conformemente à impressão de 1616. Defende-a com convicção, tributando a sua deferência «à eruditíssima Senhora», ao mesmo tempo que desvenda as motivações que a moveram. Em seu entender, são mais que filológicas: «É manifesto que, ao escrever estas palavras, a insigne camonista estava pensando na mal-humorada descompostura de Oliveira Martins a Camões» (*Camões lírico* I 1925: 109-111).

A facção Domingos Fernandes - Carolina Michaëlis - Agostinho de Campos, mesmo assim, teve dificuldade em conquistar apoiantes. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932: 99), à semelhança de António Salgado Júnior (*Obra completa* 1963: 626), por exemplo, perseveraram na *lectio* de *coplas*. Apesar disso, Salgado Júnior não ilude o desassossego que o perpassa. Afirma seguir a impressão de 1616, mas confessando que «não consideramos conveniente ao teor da nossa edição»

a *lectio* de *cópia*, pelo que «[d]eixamos ao leitor o determinar-se por um ou outro dos motivos, que ambos são plausíveis» (*Obras completas* 1963: 870).

Quando Hernâni Cidade põe mãos à sua edição de 1946, profusamente reproduzida desde então até hoje, esclarece à partida os critérios que usa nestes termos:

O leitor poderá ver, pelas variantes publicadas no fim do volume, que, em geral, preferimos a lição que os vários poemas apresentam em sua primeira edição. / *Em geral*; nem sempre. Em primeiro lugar porque, na verdade, em mais de um passo a lição original é de toda a evidência defeituosa, por adulterada, e quando a modificação se circunscreva a um retoque levíssimo, não pode haver escrúpulo em a fazer, tanto mais que se dá, em nota na mesma página ou nas variantes do fim do volume, a lição primitiva. [...] Em segundo lugar, esta edição foi composta sobre a de 1932, o que já deixa adivinhar que, por muita cautela que houvesse nas modificações que sobre o texto *corrigido* e modernizado restauraram as formas das primeiras edições, uma ou outra escapou a tal restauro. Onde, porém, assim aconteceu, lá vem nas variantes a forma primitiva.

(*Obras completas* I 1946: XLIX-L)

Contudo, ao editar o texto das redondilhas, Hernâni Cidade opta por *copla* (*Obras completas* I 1946: 153). Ora, na primeira impressão das redondilhas, que se esperaria servisse de texto-base ao destacado filólogo, diferentemente, as galinhas recompensavam uma *cópia*. Hernâni Cidade teria as suas razões para considerar *cópia* como *lectio* original «defeituosa» e que foi «adulterada», e tal falta ressaltaria «de toda a evidência», como escreve. Não registou porém em nota, na mesma página ou no final do volume, as razões da modificação, assim privando os leitores de Camões da partilha dos motivos pelos quais considerou a *lectio* de 1616 *deterior*.

Por isso, quando Costa Pimpão, nas *Rimas*, regista *cópia* (*Rimas*: 86), mostra-se um dos poucos editores de Camões a repor a *lectio* da fonte original das redondilhas, a impressão de 1616. Essa escolha teria sido fruto de uma ponderada reflexão, se na página onde as transcreve coloca uma nota que remete para o comentário final, no qual relega para os editores que se seguiram a Domingos Fernandes a alteração para *copla* (*Rimas*: 405).

Segue-o Maria de Lurdes Saraiva, mas na verdade com pouca convicção e retomando argumentos que já circulavam pelas páginas da crítica oitocentista:

Mantemos por critério a forma da 1.^a edição, embora não seja muito verosímil que o senhor de Cascais, grande fidalgo do tempo, precisasse de recorrer a escriturários avulsos. Natural seria que, num período de intensa actividade política, em que os pasquins tinham muitas vezes a forma de sátiras poéticas, o talento do Poeta fosse utilizado pelos políticos.

(*Lírica completa* I 1986: 232)

A editora de Camões não ilude a *lectio* de 1616, registando *cópia*. Contudo, para a estudiosa era mais verosímil que a *cópia* fosse uma *copla*. Sem se demorar muito com a questão, passa de imediato a adiantar qual o tipo de composição que Camões teria escrito por encomenda de D. António de Castro. Aquilo a que essa *copla* naturalmente correspondia era a uma pasquinada.

A sombra de Oliveira Martins e das fraquezas de Camões parece estender-se até bem longe, entre o impulso filológico e o dever histórico-social de passar da *copia* à *copla*. Apesar dos esforços de D. Carolina, é persistente a ideia de que *uma copla* sempre atenuaria aquela fraqueza de Luís de Camões por galinhas.

Facto é, porém, que este lugar continua a ser uma verdadeira *crux* filológica.

TEMPO

Alguns anos volvidos sobre a edição em que estabelece que as galinhas eram a paga por uma «Gedicht», volta Wilherm Storck a tratar a questão em *Luis' de Camoens Leben*, originalmente editado em 1890, mas que logo em 1897 sai em tradução portuguesa, intitulada *Vida e obras de Luís de Camões*. A empresa deve-se aos cuidados de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que enriqueceu o volume com anotações. À distância do tempo, Storck flexibiliza a ideia da recompensa por uma «Gedicht», que amplifica e generaliza no sentido de «qualquer encomenda, offerta ou aposta poetica» (Storck 1897: 277).

Na sua preciosa nota, D. Carolina, além de defender a *lectio de copia*, em diferendo com a tradução feita pelo seu compatriota em 1880, detém-se sobre a composição do recheio da meia galinha:

O recheio seria de *petisquinbos* que antigamente se chamavam *apetites* ou *petites* (da mesma raiz *pet* que fôrma o fundo de *petisco*, *peteo* ou *piten* e *apetecer*). Portanto é aceitável, e até boa e graciosa, por causa do trocadilho jocoso, a lição: *apetites pera as mais*.

(apud Storck 1897: 277)

Teria ou não a estudiosa as suas razões para escrever que antigamente se chamava *apetites* ou *petites* aos *petisquinbos* (mas sobre este assunto detém-se Maurizio Perugi *infra*, na «Ficha linguística»). Maior será a dificuldade em apurar, à distância dos séculos, quais os ingredientes dos *petisquinbos*, qual o seu modo de preparação e como se fazia a aplicação de recheio a meia galinha.

Pode-se hoje consultar, quanto à sua raiz, o *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, de Corominas. *Sub voce* «pedir», remete-se para o latim «petere». Um dos compostos deste verbo é «appetere» (lat.), que significa desejar com avidez alguma coisa, em especial de comer ou de beber, com o correlato substantivo «appetitus» (lat.). Segundo este autorizado etimólogo, o substantivo «apetito» encontra-se documentado, na Península Ibérica, desde a Baixa Idade Média. A forma «apetite» surge mais tarde.

De facto, na edição de 1616 regista-se *apetites* (*Rimas* 1616: 40v). Mas com João Franco Barreto logo se passa ao singular, *apetite* (*Rimas* II 1669: 74), o que se repete nas edições de 1759 (*Obras* 1759 III: 163), 1772 (*Obras* III 1772: 183), 1815 (*Obras* II 1815: 324) ou 1852 (*Obras*: II 1852: 485). É a mesma a *lectio* de Juromenha (*Obras* IV 1863: 94), de Teófilo Braga (*Obras completas* II 5, 1874: 164), de Agostinho de Campos (*Camões lírico* I 1925: 112), de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932: 99) ou de Hernâni Cidade (*Obras completas* I 1946: 153).

Será necessário esperar por um século XX já adiantado para que a chamada de atenção de D. Carolina encontre eco em António Salgado Júnior (*Obra completa* 1963: 626) e Maria de Lurdes Saraiva (*Lírica completa* I 1986: 232). Ambos os editores registam *apetites*, no plural, como na edição de 1616.

Tudo leva a crer que Costa Pimpão, ao registar *apetitos*, terá incorrido em erro (*Rimas*: 86).

A informação de Corominas acerca da dupla forma «apetite» e «apetito» pode ser completada pelo *Diccionario* Morais Silva de 1813. Regista as duas formas, notando que a segunda delas, «apetito», se encontra em desuso: «E e mui frequente nos Classicos a desinencia em o, hoje antiquada» (Silva 1813: *sub voce*). Além disso, documenta a forma «apetite» para o século XVI.

Camões usa a forma *apetito* duas vezes em *Os Lusíadas*: «Não cos manjares novos / [...] / não cos nunca vencidos apetitos» (VI 96, 1-5); «Mil práticas alegres se tocavam / [...] / que entre um e outro manjar se alevantavam, / despertando os alegres apetitos» (X 5, 1-4). Por sua vez, na V estrofe da VII canção, *Manda-me Amor que cante docemente*, a palavra é usada duas vezes no singular (vv. 63, 75) «[...] a um appetite sometida» (v. 63); «que venha o apetite a ser razão» (v. 75), de acordo com as opções de Costa Pimpão (*Rimas*: 217). As *lectiones* através das quais foi transmitida acusam porém um certo grau de diversidade morfemática. Leodegário de Azevedo Filho assinala (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 339-340, 351) como registando «apetite»: primeira impressão, de 1595, e segunda, de 1598; *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* (v. 63). A confrontar com a forma «apetito» transmitida pelo *Cancioneiro de Luis Franco* e pelo *Manuscrito da Torre do Tombo*. O próprio editor acaba por consagrar essa variedade, registando «apetito» no verso 63 e «apetite» no verso 75. No plano interdiscursivo, «apetito» (v. 63) leva a chancela do verso 105 da IV canção de Garcilaso: «sujeta al apetido y sometida» (Perugi 2006: 73).

Em suma, nos sujeitos e nos assuntos, bem como no pensamento, nos lugares e nos tempos transmitidos pela interpretação das redondilhas de Luís de Camões, *Cinco galinhas e meia*, projecta-se um espectro persistente, resultante da densidade da cadeia histórica ao longo da qual o seu texto foi sendo pensado, os seus lugares foram sendo fixados e o seu tempo foi medido e explorado. Esta acumulação de leituras em sucessão parece efectivamente dizer mais sobre o que os críticos das redondilhas *são*, do que sobre as próprias redondilhas. Mesmo assim, e por isso mesmo, o seu pensamento, o seu espaço e o seu tempo, apesar de cristalizados em formas superadas, erigem-se em ponto de referência essencial para um comentário a Camões em moldes renovados. Se um comentário é um aparato de ilustrações verbais destinado a tornar mais compreensível o texto, a questão de o poeta ser ambidextro, ter fragilidades de vária ordem, fazer

cópias ou coplas, bem como o busílis acerca do recheio da meia galinha e da sua etimologia, não estão *fora* do seu espectro.

BIBLIOGRAFIA

- Braga, Teophilo, *História de Camões. Parte 1. Vida de Luiz de Camões*, Porto, Imprensa Portugeza, 1873.
- Braga, Teophilo, *Camões. Época e vida*, Porto, Chandron, 1907.
- Corominas, Juan, J. A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- Machado, José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1995, 5 vols.
- Marnoto, Rita, «Camões. Quem é quem», *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007: 107-140.
- Martins, J. P. de Oliveira, «Os Lusíadas». *Ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença*, Porto, Imprensa Portugeza, 1872.
- Mendonça, Henrique Lopes de, *Júlio Dantas: esboço de perfil literário*, Lisboa, Portugal-Brasil, 1923.
- Mendonça, Henrique Lopes de, *A alma do Trinca-fortes*, pref. Júlio Dantas, Lisboa, Portugal-Brasil, s. d.
- Perugi, Maurizio, «As três versões da canção camoniana *Manda-me amor*: um exercício de crítica das variantes», *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006: 41-87.
- Silva, Antonio de Moraes, *Diccionario da lingua portugueza*, recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813.
- Storck, Wilhelm, *Vida e obras de Luís de Camões. Primeira parte*, versão do original alemão [1890] anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1897; reed. fac-similada, IN-CM, 1980.

FICHA LINGUÍSTICA

Maurizio Perugi

No seminário em que propus o comentário deste poema, o Colega Maurizio Perugi teceu considerações muito ricas acerca das questões etimológicas suscitadas que depois teve a amabilidade de passar a escrito e que aqui se transcrevem. RM.

Na sua breve nota linguística, D. Carolina (apud Storck 1897: 277-278) não produz nenhuma peça de apoio para um lema, (*a*)*petite(s)*, que, em seu entender, seria usado como sinónimo de «petiscos», etc. Além disso, confunde (o que, do ponto de vista dos conhecimentos etimológicos modernos, é mais grave) as duas etimologias.

De facto, PET é uma venerável, e formalmente irrepreensível, raiz indo-europeia, da qual provém em latim, além do mais, o verbo «petere» com os seus vários compostos por prefixação, de entre os quais «ad-petere». A partir do particípio passado deste verbo, desenvolve-se o substantivo «appetitus», que indica uma forte tendência ou desejo relativamente a alguma pessoa ou a alguma coisa que nos atrai com intensidade mais ou menos irreprímível. Se no léxico românico comum este termo é simplesmente um sinónimo semanticamente menos intenso de ‘fome’, na linguagem filosófica, sobretudo a partir de Tomás de Aquino (e de Dante), é usado como equivalente do termo aristotélico *orexis*.

Em português, tanto «apetito», como a variante morfemática «apetite», são atestados a partir de Camões. Houaiss indica como data 1570: *apetite*, «segundo J[osé Pedro] M[achado], talvez se deva a infl. do fr. *appétit* (1180)»¹¹,

¹¹ Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001 (em volume e em CD-ROM); 1.ª reimpressão com alterações, 2004; última versão, incluindo o novo acordo-ortográfico, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 (em volume e em CD-ROM); ed. port. em 6 vols., ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002-2003; ed. port. em 3 vols. (ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco - Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia), Lisboa, Temas e Debates, 2003, *sub voce*.

o que em minha opinião é absurdo, dado que uma vogal *-e* final nunca existiu nesse vocábulo francês¹².

É interessante observar que Camões, em *Os Lusíadas*, usa «apetito» como sinónimo de ‘fome’, ao passo que em *Manda-me Amor que cante docemente* recorre a «apetite» como termo de ascendência aristotélica: o que devia ser uma relativa novidade. Conforme resulta do aparato de Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 351-52), já o *Manuscrito de Juromenha* o substituíra por *desejo*, lição que foi retomada pelo Visconde de Juromenha na segunda versão da canção, ao passo que, na terceira versão, o mesmo Visconde altera a forma para *apetito*.

Outra é a questão, aliás obscura, que diz respeito a «petisco». Escreve Corominas no *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico, sub voce* «apatuscar»: «la familia del port. *petiscar* presenta una plétora semántica (‘comer con poco apetito’, ‘saborear’, ‘conocer superficialmente’), que podrían indicar cruce con algun otro vocablo». Também Houaiss, que quanto a «petisco» (atestado a partir de 1720) diferencia cuidadosamente os vários significados¹³, se limita a notar: «orig. obsc.». No caso de *pitéu* (iguaria saborosa; regionalismo: Pernambuco; atestado a partir de 1881, segundo a mesma fonte), é mais loquaz: «orig. obsc. J[osé Pedro] M[achado], que tb. considera voc. de orig. obsc., levanta a hipótese de uma possível relação com *petisco* ou com *pitança* ou ainda com *pito*», o que, na realidade, é profundamente erróneo. De *pito* dir-se-á de seguida, e quanto ao francês «pitance», donde provém o português, sabe-se que a sua formação se faz a partir de «pietas».

De onde terá pois tirado D. Carolina a sua amplamente superada hipótese etimológica (*apetite*, a relacionar com «petisco» e «pitéu»)? Com toda a probabilidade, provém, de forma mais ou menos indirecta, daquela que então era uma autoridade indiscutível, Friedrich Diez. Veja-se quanto observado por Corominas no *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*¹⁴:

¹² Quanto à época do primeiro testemunho, cf. Wartburg: «Im 13. Jh. aus dem It. entlehnt» (Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn, F. Klopp, 1922 ss.: 1, 108).

¹³ Para 1) ‘fuzil com que se feria lume na pederneira’; ‘iguaria deliciosa, feita com apuro; gulodice’; ‘indivíduo cheio de pretensões, mas ridículo (Uso informal)’ (*sub voce*).

¹⁴ «onomatopeya del silbido; de ‘silbato’ se pasó a ‘canuto’ y otras acs. derivadas de ésta [...]. También portuguesa, aunque ahí ha predominado hoy la variante *apito* (*pito* existió antes), influida por el verbo *apitar* ‘silbar’, escreve também Corominas *sub voce* «pito».

«La familia de *pito* tiene escasa representación fuera del cast.-port., y no hay por qué dudar de su origen onmatopéyico. Diez, *Wb.*, 251, suponía erroneamente que *pito* significaba ‘palito puntiagudo’ y lo relacionaba con un grupo de voces galo e italo-románicas de significado ‘pequeño’ (emparentadas en parte con el fr. *petit*, y otras heterogéneas), admitiendo un origen céltico; por lo demás ya Thurneysen (*Keltorum.*, 74) mostró que no hay tal base antigua en céltico»¹⁵.

D. Carolina formula a mesma hipótese etimológica também no seu *Mestre Giraldo e os seus tratados de alveitaria e cetraria: Estudo literário e contribuições para o futuro dicionário das línguas románicas peninsulares*¹⁶.

Por conseguinte, se para a etimologia de «petisco» e de «pitéu» ainda tacteamos no escuro (considerando, além do mais, a documentação de ambos os lemas, que é decisivamente recente), a absoluta estranheza recíproca entre «petere» e a constelação que encima o francês e o catalão «petit» é certa, o que convém sublinhar, tendo também em linha de conta o que corre alegremente por muitos sítios em linha na rede¹⁷; e deve ser reconduzida àquela que Corominas (*sub voce* «pequeno») designa lucidamente como «voz de creación expresiva [...]; pertenece a la vasta y ramificada colección de expresiones romances de la idea de pequenez», acrescentando a seguir: «es sumamente probable que todas las variantes consonánticas (PIS-, PITZ-, PITT-, PIKK-) tengan una fuente única». A mesma conclusão repete este etimólogo no *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana, sub voce* «petit»¹⁸.

¹⁵ É a mesma a posição de Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*: 8, 346.

¹⁶ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Mestre Giraldo e os seus tratados de alveitaria e cetraria. Estudo literário e contribuições para o futuro dicionário das línguas románicas peninsulares*, Lisboa, IN, 1911: 211, nota 2 [anteriormente editado em *Revista Lusitana*, 13, 1910: 149-432].

¹⁷ Assim, por exemplo, Silveira Bueno regista: «provém do tema latino de *pet(ere)*, pedir, mais o sufixo *-isco*; portanto aquilo que ativa nosso desejo, que nos atrai. O sentido é o de iguaria saborosa» (Francisco da Silveira Bueno, *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, São Paulo, Lisa, 1988, *sub voce* «petisco»). O mesmo se lê no *Wikcionário* e em tantos outros sítios em linha.

¹⁸ Joan Corominas, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols., Barcelona, Curial, 1980-2001 [vol. 6 (1986): 488-491].

Autores

Maurizio Perugi é Professor Catedrático de Filologia Românica, Emérito, da Universidade de Genebra. De entre as suas publicações destacam-se as edições críticas de Arnaut Daniel (Firenze, 2015), da *Vie de Saint-Alexis* (Genève, 2000) e do *Laudario perugino* (Perugia, 2011). É autor de vários ensaios sobre a Idade Média e a época moderna (trovadores occitanos, *Roman de Renart*, Dante, Petrarca, Camões, Pascoli, Fernando Pessoa / Ricardo Reis). É director responsável de *Filologia e Literatura*, revista do Centre d'Études Lusophones (Genebra), a que preside.

Valeria Tocco é Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de Pisa, onde lecciona também Linguística portuguesa. Para além de trabalhos de âmbito linguístico e tradutológico e de intervenções sobre temas modernos e contemporâneos (Eça, vanguardas), tem-se dedicado à investigação relativa aos séculos XVI e XVII, produzindo ensaios de cunho filológico sobre poesia palaciana, poesia alegórica, petrarquismo, literatura pedagógico-didáctica e novela sentimental. Interessou-se particularmente pelo estudo de aspectos da obra de Luís de Camões, à qual dedicou numerosos trabalhos, incluindo a edição comentada de *Os Lusíadas* (Milano, 2001) e a edição crítica da tradição manuscrita do poema (Coimbra, 2012). É autora da *Breve storia della letteratura portoghese* (Roma, 2011).

Roberto Gigliucci ensina Literatura Italiana na Universidade de Roma, La Sapienza. Dedicou-se à literatura da Idade Média e do Classicismo, bem como do século XX. Na actualidade, faz investigações sobre a cultura barroca. A parte preponderante dos seus estudos centra-se no petrarquismo europeu, em Torquato Tasso e nas relações entre a cultura italiana e a poesia de Camões. Últimos volumes: *La melanconia* (Rizzoli, 2009), *Tragicomico* (Guida, 2013) e *Croce e il Barocco* (Lithos, 2015, 2.ª ed.). Organizou o volume miscelâneo *Epica e Oceano* (Bulzoni, 2015), dedicado à épica das viagens, entre poemas italianos e *Os Lusíadas*.

Helder Macedo é doutorado pela Universidade de Londres, King's College, onde foi Camoens Professor of Portuguese e é Professor Cate-drático Emérito. A sua obra ensaística inclui cerca de duzentos artigos e dez livros de estudos medievais, renascentistas e modernos. Fundou a revista *Portuguese Studies*, foi Director Associado do Instituto de Estudos Românicos da Universidade de Londres e Presidente da Associação In-ternacional de Lusitanistas, de que é Presidente Honorário. É autor de seis livros de poesia e de seis romances.

Rita Marnoto é Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Tem vindo a dedicar trabalhos a Luís de Camões, à sociedade de corte e ao petrarquismo português do século XVI, à poesia portuguesa barroca, à história da literatura portuguesa do século XVIII e à Arcadia Lusitana, às relações entre Portugal e Itália na época do Risorgimento, às vanguardas portuguesas do início do século XX, à literatura italiana contemporânea, etc. Além disso, desenvolve actividade no campo da dramaturgia e da reflexão sobre as artes plásticas. Dirige a Quarta linha de investigação do CIEC, dedicada ao comentário a Camões.

