



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

2.ª PARTE DA

MISCELÂNEA EM HONRA DO DOUTOR A. J. DA COSTA PIMPÃO

VOLUME LXIV • 1988

ÍNDICE

	Págs.
WALTER DE MEDEIROS, O poeta que buscava um amor	1
GLADSTONE CHAVES DE MELO, Em torno de «O monge e o passarinho» . .	17
MARIANA MACHADO RODRIGUES, Breve estudo comparativo entre sete exemplares das Rhytmas de Camões	31
LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, Sobre as Oitavas de Camões a D. Cons- tantino de Bragança	53
VÍTOR MANUEL AGUIAR E SILVA, Imaginação e pensamento utópicos no episódio da Ilha dos Amores	81
OFÉLIA PAIVA MONTEIRO, A poesia da viagem em Camões: experiência do caos, compensação, catarse	91
JOSÉ DA COSTA MIRANDA, Camões, leitor de Boiardo e de Ariosto	105
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES, O Adamastor, Téitís e o «peito ilustre lusitano»	119
ANÍBAL PINTO DE CASTRO, O índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro	135
VIRGÍNIA DE CARVALHO NUNES, A correspondência camoniana — reflexo duma temática	171
JOSÉ VAN DEN BESSELAAR, O Quarto Livro de Esdras na literatura messiânica de Portugal	183
DELMIRA MAÇÃS, A cor amarela na tradição popular e em alguns autores dos finais do século XIX, princípios do XX	211
SÍLVIO ELIA, Fernando Pessoa, poeta da Mensagem	237
MARIA HELENA NERY GARCEZ, O brincar de roda numa ode de Ricardo Reis	254
JOÃO NUNO P. CORRÊA CARDOSO, O Desterrado de Ferreira de Castro. Uma leitura do romance <i>Emigrantes</i>	271
MANUEL DOS SANTOS ALVES, <i>Uma Abelha na Chuva</i> : da mudança ou a intersecção dos paradigmas	287
MARIA JOSÉ DE MOURA SANTOS, Nota sobre a etimologia de «redoíça» . .	303
JORGE MORAIS BARBOSA, Notas sobre a pronúncia portuguesa nos últimos cem anos	329
RITA MARIA DA SILVA MARNOTO, Sobre as sextinas de Pietro Bembo . .	383
LUDWIG SCHEIDL, A Revolução Francesa e a sua expressão na Literatura Alemã no período de 1789 a 1835.....	399

CRÓNICA

	Págs.
Prof. Doutor Paulo Quintela (1905-1987)	417
Dr. ^a Adelina Angélica Aragão Pinto Coxito (1941-1988)	421
Homenagem ao Prof. Doutor Lindley Cintra	424

VIDA DA FACULDADE

Concurso para professor catedrático	427
Provas para obtenção do título de agregado	427
Concursos para professor associado	427
Doutoramentos	427
Mestrados	428
Prémio de Poesia Vítor Matos e Sá	430
Prémio António Feijó	432
Congresso Internacional «As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal»	433
VI Semana de Cultura Africana	435
Semana de Estudos Queirosianos	436
Reuniões científicas do Instituto de Arqueologia	436

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

A) Livros	439
B) Revistas e outras publicações	442

RITA MARIA DA SILVA MARNOTO

Universidade de Coimbra

SOBRE AS SEXTINAS DE PIETRO BEMBO

Há a apontar, na obra de Pietro Bembo, duas sextinas, «Or che non s'odon per le fronde i venti», que corresponde à composição XVII de *Le Rime*¹, e «I più soavi e riposati giorni», sextina dupla incluída no «Libro Primo» dos *Asolani*², e recitada por Perottino, a personagem dialogante cujo discurso tem por motivo a condenação do amor, em nome das penas e dos tormentos infligidos por este sentimento.

Informa Carlo Dionisotti, a propósito da sua cronologia, que esta última «Appartiene al nucleo più antico delle rime del Bembo, anteriore al 1500 e probabilmente anteriore alla composizione degli *Asolani*», e que também a primeira se conta de entre as experiências líricas exordiais de Pietro Bembo, a situar nos últimos anos do *Quattrocento*³.

É nosso objectivo, neste artigo, analisar a forma como a especificidade das opções bembianas, no âmbito da construção deste modelo poético, e, em particular, do sistema semântico que informa as pala-

¹ *Le Rime* de Pietro Bembo foram pela primeira vez publicadas, enquanto compilação orgânica, em Veneza, no ano de 1530, por da Sabbio, embora muitas das poesias que as compõem já tivessem sido anteriormente divulgadas.

² Este diálogo teve a sua primeira edição nos prelos de Aldo Manuzio, em 1505, embora o início da sua redacção remonte, muito provavelmente, ao ano de 1497; em 1530, e também na cidade de Veneza, da Sabbio imprime uma segunda redacção da obra, onde são introduzidas algumas variantes. Cf. os comentários críticos elaborados por Carlo Dionisotti, apud Pietro Bembo, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico Torinese, 1978 (Seconda edizione accresciuta, ristampa), por M. Marti, apud Pietro Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961, por P. Floriani, em «Primo petrarchismo bembiano», in *Studi e problemi di critica testuale*, 9, 1974, agora publicado no seu volume *Bembo e Castiglione*, Roma, Bulzoni Editore, 1976, e por Marcello Aurigema, nos §§ 23 e 26 do seu ensaio *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1982, bem como a respectiva bibliografia apresentada.

³ Carlo Dionisotti, apud Pietro Bembo, *Prose e Rime*, pp. 357 e 519.

vras-rima, se insere no percurso evolutivo da sextina⁴ (cujos marcos proeminentes são representados, como é sabido, pelas composições de Arnaut Daniel, Dante e Petrarca, embora seja a obra do Aretino a erigir-se, logo à partida, em conformidade com as características dos próprios textos aqui estudados, ponto de referência capital⁵), sem

⁴ Para a interpretação deste percurso evolutivo afiguram-se-nos fundamentais as páginas que dois críticos italianos dedicaram ao assunto, Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1975 (Terza edizione / riveduta e corretta), especialmente o sétimo capítulo, e Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1983 (Seconda edizione riveduta), em particular o parágrafo «Forma e significato della parola rima nella sestina»; lembre-se também a interpretação de cariz essencialmente numérico que desta composição é levada a cabo por Jorge de Sena em «A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro», in *Revista de Letras* (Assis, S. Paulo), 4, 1963, que agora se pode ler em id., *Dialécticas aplicadas da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978.

⁵ A concepção profundamente negativa à luz da qual o fenómeno literário do petrarquismo foi perspectivado pela crítica romântica, onde ressaltam as posições de Francesco De Sanctis, ou pelo filão positivista (não obstante o papel fulcral desempenhado no âmbito do estabelecimento textual e da divulgação editorial) está hoje em grande parte ultrapassada; não quererá isto dizer que, ainda na actualidade, não deixem de prevalecer resquícios desta atitude crítica; assim, na *Storia della Letteratura Italiana. IV. Il Cinquecento*, direttori: Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1970, Ettore Bonora afirma, a propósito de *Le Rime*, que «Il modo di comporre del Bembo, anziché un' imitazione che comportasse un positivo se pur tenue rinnovamento del modello imitato, ne segnò una degradazione verso forme razionanti e discorsive, ed ad altri sarebbe toccato ricavare dal suo esempio di adesione al *Canzoniere* una poesia nuova» (pp. 164-166); não foi ainda feito, porém, até à data, um estudo sistemático das implicações petrarquistas da obra de Pietro Bembo, tomada no seu conjunto; a assinalar, em especial, os contributos críticos contidos nos trabalhos de Herman Gmelin, «Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance», in *Romanische Forschungen*, XLVI, 1932, pp. 173-229, Emilio Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954, pp. 47-51, Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1957, capp. I-I, II-III e III, Giorgio Santangelo, «Il petrarchismo del Bembo», in *Studi Petrarqueschi* (diretti da Umberto Bosco, Bologna, Libreria Editrice Minerva), VII, Atti del III Congresso dell' Associazione Internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana (Aix-en-Provence e Marsiglia, 31 marzo-5 aprile 1959), 1961, Marcello Aurigema, *op. cit.*, §§ 23-28, Umberto Bosco, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1965 (Terza edizione aggiornata), pp. 156-172, Luigi Malagoli, *Le contraddizioni del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 40-43, P. Floriani, «Primo petrarchismo bembiano» e «La giovinezza umanistica di Pietro Bembo», inicialmente publicado in *Giornale storico della Letteratura italiana*, CXLIII, 1966, e que agora se pode ler em *Bembo e Castiglione*, e Amadeo Quodam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni Editore, 1974, ensaio particularmente atento a questões de ordem metodológica.

deixar de ter em linha de conta o significado da sua inserção conceptual e cronológica na obra de Pietro Bembo.

Começemos por analisar o sistema semântico das palavras-rima de «Or che non s'odon per le fronde i venti»⁶. Dos seis vocábulos escolhidos — «venti», «cielo», «sole», «lume», ghiaccio» e «tempo» — os cinco primeiros encerram um significado que se prende com fenómenos ou elementos a integrar no mundo natural; o que desde logo reenvia para o Dante que, em «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra», substitui à ideia dominante da *cambra*, patente na sextina de Arnaut Daniel — cujas palavras-rima são «intra», «ongla», «arma», «verga», «oncle» e «cambra» —, um jogo de conceitos que toma como ponto de partida componentes paisagísticas — assim: «ombra», «colli», «erba», «verde», «petra» e «donna» — e, deste modo, no dizer de Mario Fubini, «[...] porta la poesia all'aperto»⁷. Lição não ignorada por Petrarca, como no-lo mostram, especificamente, composições dos *Rerum Vulgarium Fragmenta* como a XXII, «A qualunque animale alberga in terra», e a LXVI, «L'aere gravato, et l'importuna nebbia», cada uma das quais tem por palavras-rima «terra», «sole», «giorno», «stelle», «selva» e «alba» / e «nebbia», «vènti», pioggia», «fiumi», «valli» e «ghiaccio»⁸.

Na história do percurso evolutivo da sextina, a escolha e organização do grupo de vozes colocadas em posição rimática levada a cabo pelo Aretino, em «A qualunque animale alberga in terra», assume um significado de importância proeminente, e isto sobretudo pelo alto grau de coesão do sistema semântico implicado⁹. Estes vocábulos são agrupáveis em pares — «terra» e «selva» / «stelle» e «sole» / «giorno» e «alba» — cujos elementos constitutivos mantêm entre si relações da mesma feita metonímicas e opositivas, e que figuram três planos cósmicos, o terreno, o celeste e o cronológico. Trata-se, no entanto,

⁶ Todas as referências à obra de Pietro Bembo aqui apresentadas têm como fonte, salvo indicação em contrário, a edição organizada por Carlo Dionisotti acima citada, em cujas pp. 519-520 se pode ler o texto desta sextina, reproduzido em apêndice infra, p. 14.

⁷ *Op. cit.*, p. 303.

⁸ Todas as referências aos *Rerum Vulgarium Fragmenta* contidas neste trabalho têm como fonte a edição Francesco Petrarca, *Canzoniere*, texto crítico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 121987.

⁹ Cf. Remo Ceserani e Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico. 3. La società urbana*, Torino, Loescher Editore, 1986, pp. 818-819.

de um momento de perícia técnica onde transparece o intuito (que não importa, neste contexto, saber se é ou não consciente) de levar até aos limites da perfeição o apuramento de certos pressupostos dantescos, e que poderemos dizer quase único, dentro do seu género específico, nos *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Recorde-se, a este propósito, a heterogeneidade das séries rimáticas a partir das quais se estruturam «Anzi tre dí creata era alma in parte» (CCXIV) — «parte», «nove», «pregio», «corso», «sciolta» e «bosco» — e «Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura» (CCXXXIX) — «aura», «fiori», «versi», «alma», «forza» e «note» —, além do facto de nelas se encontrarem contidas categorias morfológicas tais como o adjectivo ou a forma verbal, que, pela facilidade de inserção num contexto linguístico que lhes é própria, se afastam de exigências compositivas mais ortodoxas. Depois de ter dado sobejas mostras da sua perícia técnica, Petrarca permitiu-se, assim, um manejo mais livre das convenções poéticas em causa.

Na sextina de Bembo que nos encontramos a estudar, não são utilizadas formas verbais nem adjectivos qualificativos como palavras-rima; o poeta retoma, neste aspecto, a mais pura técnica petrarquista. Também da forma como estas vozes se organizam, consideradas no seu contexto poético, resulta um sistema semântico dotado de alguma coerência e homogeneidade. O conceito traduzido por «ghiaccio» ora se encontra estritamente ligado às vivências do porta (versos 6, 18, 19 e 26) ora à entidade da mulher amada (versos 9 e 34); «sole» e «lume» (cujo significado semântico dicionarizado implica uma sinonímia parcial, o que acarreta uma redundância que contraria o princípio da variação de conteúdos) referem-se, em quase todas as ocorrências, à figura feminina (versos 3, 20, 28 e 35 / e 4, 15, 24 e 25), ao passo que «venti» se associa primordialmente ao amante (versos 8, 16, 23, 27 e 36). Daqui resultam dois núcleos vocabulares de tendência polarizadora, e um terceiro, que assume uma posição intermédia, e se intersecta com cada um deles. As três áreas assim delineadas simbolizam três dos grandes elementos do cosmos: água, fogo e ar.

As duas restantes palavras-rima, «tempo» e «cielo», apesar da sua aparente heterogeneidade, encontram-se envolvidas por uma carga literária eminentemente petrarquista, e isto sobretudo se tivermos em linha de conta, mais do que eventuais coincidências com escolhas equivalentes documentadas nas páginas dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, as implicações de que se revestem no âmbito da introdução de uma perspectiva temporal no andamento da composição. Artificio que implica um processo de construção estrutural que funciona, por

si só, como sinal da distância que medeia entre a técnica dantesca e a do Aretino.

Cremos, no entanto, que é num outro plano que a pertinência desta operação de selecção ganha o seu mais profundo significado. Partindo de pressupostos radicalmente opostos aos de Arnaut Daniel (que utiliza palavras-rima excêntricas, ou cujo uso poético não é muito vulgar), Pietro Bembo elege paradigma em cuja esfera opera as suas escolhas rimáticas um conjunto de vozes que, no texto dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, apresentam índices de frequência bastante elevados; opção que nem sempre encontra paralelo nas rimas do próprio Petrarca. Consequentemente, o vocábulo colocado em final de verso não surge destacado, mas perfeitamente inserido no discurso que o integra, e que se insere na mesma esfera linguística.

Nota Costanzo Di Girolamo que a modificação do significado das palavras-rima, ao longo da composição, pode ser feita com recurso a duas técnicas:

«La prima consiste nel mettere a fuoco, di volta in volta, in forma alterna o ciclica, ecc., una particolare sfumatura semantica [...]. La seconda tecnica consiste invece nel mantenere il più possibile fisso il contenuto semantico della voce, mutando però il contesto in cui essa ricorre, in modo da sovertire il significato generale, non della parola-rima, ma dell'enunciato [...] Più normalmente l'oscillazione, quando occorre, avviene ricorrendo all'ausilio delle figure retoriche, che senza dubbio variano, a seconda del loro impiego, la «densità» semantica della parola coinvolta.»¹⁰

Nesta sextina de Bembo, a modificação semântica efectua-se proeminentemente através de meios retóricos, com a particularidade de os processos que neste âmbito são utilizados se encontrarem envolvidos por uma carga de profunda literariedade. O uso de lexemas como «ghiaccio» ou «lume», na poesia desta época, desde logo reenvia para uma memória literária de raiz inequivocamente petrarquista, em função da qual lhes é imediatamente atribuído um significado metafórico indissociável dos termos em que a exploração do estado de enamoramento é levada a cabo pelos líricos deste período.

Mas consideremos alguns exemplos mais precisos: a antítese de que, nos versos 5 e 6, o poeta se serve para caracterizar a incerteza em que o traz a sua paixão — «[...] e come foco e *ghiaccio* / fa di me spesso»; a enumeração de conceitos antitéticos patente a partir do verso 16, e de sentido semelhante — «[...] ch'or provo in me sereno, or nube, or *venti*, / or piogge, e spesso nel più freddo *cielo* / son foco

¹⁰ *Op. cit.*, p. 166.

e nel più caldo neve e *ghiaccio*.»; a metáfora de fundo hiperbólico, que introduz uma comparação, mediante a qual, nos versos 11 e 12, o amante representa o que para ele significa a mulher amada — «[...] che tanto lume / a le tenebre mie non porta il sole»; a metáfora que, no verso 34, figura a sua dureza — «[...] né spero già scaldar quel cor di *ghiaccio*»; e não deixe também de se notar que o *adynaton* presente na sexta estrofe, além de recordar o fecho de «A qualunque animale alberga in terra», encontra paralelo em muitas das páginas dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*¹¹.

É enquanto fruto das relações de perfeita homogeneidade que se estabelecem entre a palavra-rima, o contexto linguístico que a envolve, e a carga retórica que plasma o segmento frásico em que se insere, que deverá ser compreendida a extrema fluidez discursiva que caracteriza esta sextina de Bembo.

Desta feita, o poeta veneziano constrói uma estrutura semântica que, se por um lado não recupera fielmente certos preceitos petrarquistas, por outro lado parte da exploração sistemática de vias linguísticas e literárias, que, ao mesmo tempo que se erigem em opções bastante pessoalizadas, é na própria poesia dos *Rerum Vulgarium Fragmenta* que encontram o seu fulcro; o que implica um processo de «desmaterialização» que em muito ultrapassa aquele que o Aretino levava a cabo dois séculos atrás.

Passemos agora a considerar a segunda sextina de Bembo, «I più soavi e riposati giorni»¹².

Esta composição desde logo reenvia para a sextina dupla CCCXXXII dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto», com a qual tem em comum três palavras-rima. Embora as vozes escolhidas por Petrarca para serem colocadas em posição rimática não sejam integráveis num sistema semântico particularmente homogéneo, será possível distinguir dois núcleos que se diferenciam pela valoração que a cada um deles é atribuída, «lieto» / e «morte», «pianto» e «notti», e um terceiro, constituído pelos vocábulos «rime» e «stile», que se associa ora a uma, ora a outra esfera de valores.

¹¹ Não é nosso objectivo, neste momento, levar a cabo o inventário exaustivo dos empréstimos petrarquistas patentes nesta sextina, notórios logo desde o seu primeiro verso, onde ressoa o *incipit* do soneto CLXIV dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, «Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace»; já Carlo Dionisotti notou que «[...] tutto al solito è mosaico petrarchista» (apud Pietro Bembo, *Prose e Rime*, p. 520).

¹² O texto desta sextina, que se pode ler nas pp. 357-359 de *Prose e Rime*, encontra-se reproduzido em apêndice infra, pp. 14-16.

Bembo não repete o adjectivo «lieto», de acordo com os preceitos mais rígidos inerentes a este tipo de composição. Da segunda área apontada, retoma duas palavras, «pianto» e «notti», que, associadas a «giorni» (que mantém relações antitéticas com esta última), «stato» e «vita», dão lugar ao núcleo temático mais destacado. E, finalmente, a parcial redundância implicada pela dupla «rime» e «stile» é reduzida, mediante o uso de apenas o último destes vocábulos.

Esta operação de selecção e reinserção num novo contexto das palavras-rima de Petrarca não poderá, no entanto, ser compreendida à margem da consideração da forma como se processa o desenvolvimento temático da sextina de Bembo. «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto» é um dos poemas dos *Rerum Vulgarium Fragmenta* em que o lamento do enamorado pelas penas que lhe foram infligidas por amor, e a veemência com que clama morte, se revestem de um tom mais pungente. À intensidade dos sentimentos que vive, associa-se a extensão da composição, a primeira sextina dupla composta em moldes canónicos de que há memória, e que em termos topológicos corresponde, sintomaticamente, à última sextina que figura na compilação. Do todo, resulta uma espécie de celebração desta forma métrica.

Para Bembo, o tema da morte não se reveste, neste caso preciso, de especial relevo, pelo que o manejo da palavra «morte» em posição de destaque não se revelaria tão pertinente. Algo de semelhante se passa a propósito das referências ao acto de escrita, que, em «I più soavi e riposati giorni», não se fazem nem tão frequentes, nem tão significativas. Pelo contrário, é em torno do núcleo temático em função do qual as vivências do poeta são equacionadas em termos temporais e existenciais que ocorre uma maior concentração vocabular.

Na base desta operação de adaptação e transformação não deixará de se encontrar uma sensibilidade empenhada na busca de um equilíbrio estético que excluiria, logo à partida, a expressão de estros demasiado efusivos (e recorde-se, a este propósito, que, nestas duas sextinas de Pietro Bembo, o *topos* do amor como desejo não se reveste de um papel de destaque, ao contrário do que acontece em Petrarca, que se mantém fiel a esta herança temática arnaldesca); tanto mais encontrando-se esta composição incluída num diálogo que se pode contar de entre os mais representativos marcos do neoplatonismo quinhentista¹³.

¹³ Tenham-se em conta, a este propósito, além das considerações de Lavinello, no último livro — «Perciò che è verissima opinione, a noi dalle più approvate scuole degli antichi diffinitori lasciata, nulla altro essere il buono amore che di bellezza disio [...] [che] non è altro che una grazia che di proporzione e di convenenza nasce

Para transformar o significado das palavras-rima, Bembo utiliza um processo semelhante ao que encontramos na sextina CCCXXXII dos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, fundamentalmente baseado sobre o jogo de conotações que vai sucessivamente envolvendo os vocábulos manejados. Neste âmbito, Petrarca, mais do que de artifícios retóricos, parte da variação dos contextos, correlacionando-a intimamente com o modo como se entrelaçam os dois planos temporais que, nesta composição, se apresentam mais destacados, o do presente e o do passado. Principal suporte técnico desta operação é a mestria com que o Aretino domina os volteios da sintaxe. E isto logo desde a primeira estrofe:

«Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni e le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiàr vita mì fanno, e bramàr morte.»

(p. 413, vv. 1-6)

e d' armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa più vaghi, et è accidente negli uomini non meno dell' animo che del corpo.» (p. 467) —, a opinião do velho eremita, personagem que, na estrutura do diálogo, funciona como uma espécie de *deus ex machina* a quem compete apresentar a solução última desta controvérsia sobre o amor, como justamente nota Carlo Dionisotti (apud Pietro Bembo, *Prose e Rime*, p. 479) — «[...] non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio; e la vera bellezza non è umana e mortale, che mancar possa, ma è divina e immortale, alla qual per avventura ci possono queste bellezze inalzare» (p. 491). Hermann Gmelin (*op. cit.*, p. 219) identifica o ponto de vista de Bembo com o de Perottino, baseando-se na quarta carta do autor dos *Asolani*; para P. Floriani, é Gismondo a personagem que com ele mais claramente se identifica, como no-lo mostra «[...] il punto in cui l' età di Gismondo viene precisata, con un complicato giro di parole, in 26 anni, probabilmente l' età che il Bembo aveva quando cominciò a scrivere o piuttosto quando immaginava che si svolgesse l' azione descritta. Ma nella prima redazione ci sono altre spie, una delle quali, già nota, mi sembra decisiva: Gismondo, nell' attuale VIII cap. del libro a lui dedicato, recitava quella che ora è la LXXIII delle sue *Rime*, «A quai sembianza Amor madonna agguaglia», il cui penultimo verso nascondeva (ma in qualche edizione successiva alla prima esibiva anche tipograficamente) il nome di Maria, probabilmente la Savorgnan.» («Primo petrarchismo bembiano», pp. 81-82). No entanto, segundo cremos, não devemos esquecer que, ao escrever este tratado, Bembo se encontraria bastante interessado no debate de um problema ao qual a sociedade cortesanesca e os intelectuais da época concediam uma enorme atenção, e isto sobretudo se considerarmos a exploração em sentido literário que dele é levada a cabo; o que quer dizer, como já notou Marcello Aurigema (*op. cit.*, p. 20), que a perspectiva do autor deste tratado não será passível de ser identificada, *tout cour*, com a de qualquer das personagens dialogantes.

Às palavras colocadas no final dos quatro primeiros versos, que se refazem a um conjunto de vivências a situar no passado, é conferida uma valoração positiva — o viver do poeta é classificado de «lieto», as noites como «tranquille», o seu estilo como «dolce», e, conseqüentemente, as suas rimas convertem-se em eco desta situação. A «pianto» e «morte», pelo contrário, associa-se uma conotação disfórica, integrada em dois versos que plasmam uma experiência presente.

Considerações paralelas poderiam ser efectuadas a propósito do início de «I più soavi e riposati giorni», onde se descrevem vivências agradáveis, e a inserir, do mesmo modo, num passado. No entanto, a introdução de formas verbais conjugadas no pretérito perfeito simples — em particular, «ebb'io» (verso 3) e «incominciai» (verso 4) — sugere de imediato algumas cambiantes semânticas que se nos afiguram bastante significativas, já que, por este meio, na apresentação de tais momentos de felicidade é embutida a informação de que esse é também o espaço em cujo âmbito eles se concluíram, em termos absolutos.

A subtilidade com que Bembo maneja este artifício, patente de um modo apenas embrionário na sextina de Petrarca, decorre, segundo cremos, da frequência com que dois tipos de varolação de sinal oposto se intersectam na palavra-rima.

Atentemos na sétima estrofe. O substantivo «giorni» adquire uma conotação positiva se perspectivado em função do qualificativo «sereni», mas que resulta desde logo invertida quando consideramos a situação de ausência apresentada no início do verso — «Sparito è 'l sol [...]». No verso 40, o estilo do poeta é classificado como «vago e lieto»; este prazer proporcionado pelo canto é ensombrado, porém, pela delimitação do âmbito cronológico da acção — «Cantai un tempo [...] / spiegai mie rime [...]» (versos 40 e 41). No caso de «vita», obtêm-se resultados semelhantes a partir de um procedimento retórico de cariz antitético — «amara» / «dolce». Ao já referido jogo de conotações, de planos temporais e de componentes sintácticas, associa-se, desta forma, um movimento entre contextos textuais mais próximos ou mais afastados.

Também neste caso somos levada a concluir que Bembo burila com pertinácia uma técnica petrarquista.

As considerações aqui enunciadas acerca da sextina bembiana colocam-nos perante uma primeira e evidente conclusão: nestas composições é-nos apresentada uma espécie de prova de perícia poética, mediante a qual a exploração dos referidos artifícios de proveniência

petrarquista se estende até aos limites do preciosismo, e sem que sejam feitas concessões de relevo a outros paradigmas literários que não os implicitamente contidos nos *Rerum Vulgarium Fragmenta*, espécie de reservatório poético, de *langue*, diríamos, a partir da qual o poeta veneziano elabora os seus actos de *parole*. E, se Bembo não nos legou outras provas da sua atracção por esta forma métrica, não estará em causa, de modo nenhum, a reverência que tributa, e continuaria a tributar ao Aretino, durante todo o seu percurso intelectual; cremos que será antes na especificidade da óptica à luz da qual o problema da *imitatio*, numa fase mais amadurecida da sua carreira, é perspectivado, e que tem como premissas as considerações teóricas reunidas na epístola *De imitatione* e nas *Prose della volgar lingua*, que encontraremos uma resposta para este problema¹⁴.

Já na missiva sobre a imitação dirigida a Giovan Francesco Pico della Mirandola é notória a atenção dedicada ao exemplo dos Antigos, e isto em função não só das determinantes à luz das quais se desenrola a polémica em curso, como também, que é o que neste momento nos importa sublinhar, das implicações biográficas e pessoais dos termos em discussão. Recorde-se, a este propósito, a referência às quatro

¹⁴ Nota P. Floriani que «L' esigenza di una storia articolata della carriera letteraria di Pietro Bembo si pone ormai come il tramite necessario di ogni ulteriore progresso nella conoscenza delle basi culturali su cui si innesta, nel' 500, il vasto fenomeno del petrarchismo. In realtà, malgrado alcuni fondamentali studi recenti, i nessi tra le diverse tappe dell' attività bembiana non sembrano certo ancora pacifici; e i vari gradi di elaborazione in cui ci sono giunti i testi, anche i maggiori, costituiscono un problema critico, oltre che filologico, nella misura in cui le loro differenze rispecchiano non tanto, o non soltanto, un progressivo affinarsi del gusto puramente letterario dell' autore, ma anche uno sviluppo della "cultura" (intendendo con questo termine anche i vari programmi di volta in volta promossi) bembiana, cultura più importante per il critico di quanto non lo siano i singoli esiti letterari che rappresentano il frutto, discontinuo nell' intrinseco valore, dell' attività del veneziano.» («La giovinezza umanistica di Pietro Bembo», p. 29); de entre os poucos trabalhos dedicados ao assunto, vd. este mesmo ensaio de P. Floriani, bem como a bibliografia apresentada. A epístola *De Imitatione* foi divulgada em 1513; sobre as circunstâncias que presidiram à sua elaboração, e as questões relativas ao estabelecimento do seu texto, vd. Giorgio Santangelo, «Introduzione» a Giovanfrancesco Pico della Mirandola e Pietro Bembo, *Le epistole «De Imitatione»*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1954. Mais complexa é a elaboração das *Prose della volgar lingua*, cuja composição, segundo afirma Bembo numa carta que dirige a Maria Sarvognan no ano de 1500, já nesta data se encontraria em curso, mas que apenas em 1524 apresentará em manuscrito a Clemente VII, a quem dedica a obra, que será pela primeira vez impressa no ano seguinte, na cidade de Veneza, pelo editor Tacuino; vd. as notas críticas apostas por Carlo Dionisotti e M. Marti às respectivas edições das obras de Pietro Bembo.

fases do seu tirocínio literário, na sequência de cuja evolução conclui pela apologia do modelo *optimus*¹⁵.

Esta operação tem como correspondente, no plano da sua obra poética em vulgar, a expurgação de eventuais reminiscências popularizantes ou stilnovistas — em nome da eleição, contida nas *Prose della volgar lingua*, dos *Rerum Vulgarium Fragmenta* a exemplo insuperável —, o abandono de opções de tendência vincadamente estilizante e preciosista, e a adopção de uma via compositiva mais próxima de ideais clássicos, de que a composição *In morte del fratello Carlo* se faz sinal. Neste âmbito, a canção seria uma das formas métricas que com mais propriedade se mostraria passível de consubstanciar em si reminiscências antigas e propósitos de dignificação do vulgar; e recordemos quanto afirma, a este propósito, Carlo Dionisotti:

«[...] la poesia volgare gareggiava alla pari con la maestà dell' esametro. Era più di quanto il Petrarca avesse mai tentato nelle sue rime. Era, adattato alle esigenze di una cultura umanistica, lo stile tragico, che Dante aveva vagheggiato per la canzone nel *De vulgari eloquentia*. Povera di poesia quanto era gonfia di suggerimenti e incitamenti retorici, la canzone del Bembo parve ai contemporanei documento che anche nello stile alto, come già in quello umile e mezzano, il volgare fosse ormai uscito di minorità: esso si prestava ormai a ogni impresa, per quanto ambiziosa.»¹⁶

Ora a origem de uma forma métrica como a sextina apresenta-se intimamente ligada à cultura trovadoresca, como o próprio Bembo não deixa de sublinhar, em certo momento, nas *Prose della volgar lingua*, dando prova de que o seu conhecimento da poesia provençal é bastante preciso e particularizado:

«Senza che molte cose, come io dissi, hanno i suoi poeti prese da quelli [i poeti provenzali], si come sogliono far sempre i discepoli da' loro maestri, che possono essere di ciò che io dico argomento, tra le quali sono primieramente molte maniere di canzoni, che hanno i Fiorentini, dalla Provenza pigliandole, recate in Toscana: si come si può dire delle sestine, delle quali mostra che fosse il ritrovatore Arnaldo Daniello, che una ne fe', senza più; o come sono dell'altre canzoni, che hanno le rime tutte delle medesime voci, si come ha quella di Dante:

“Amor, tu vedi ben che questa donna
la tua virtù non cura in alcun tempo;”

il quale uso infino da Pietro Ruggiero incominciò; o come sono ancora quelle canzoni, nelle quali le rime solamente di stanza in stanza si rispondono, e tante volte ha luogo ciascuna rima, quante sono le stanze, né più né meno: nella

¹⁵ Cf. as páginas 49-51 da edição de *Le epistole «De Imitatione»* acima citada. A¹⁶ *apud* Pietro Bembo, *Prose e Rime*, p. 33.

qual maniera il medesimo Arnaldo tutte le sue canzoni compose, come che egli in alcuna canzone traponesse eziandio le rime ne' mezzi versi, il che fecero assai sovente ancora degli altri poeti di quella lingua, e sopra tutti Giraldo Brunello, e imitarono, con più diligenza che mestiero non era loro, i Toscani.»¹⁷

Compreende-se, por isso, que Pietro Bembo tendesse a privilegiar o cultivo de formas métricas dotadas de potencialidades construtivas que mais facilmente se prestassem a uma modelação poética em cujo âmbito elementos de proveniência antiga pudessem ser inseridos, à margem da necessidade da actuação de soluções de continuidade, em conformidade com os princípios do programa do seu humanismo vulgar, e, em particular, da sua vertente purista.

É neste plano conceptual, aliás, que se enquadra a contraposição entre «piacevolezza» e «gravità» sobre a qual assentam as considerações críticas acerca das formas métricas contidas no «Libro secondo» das *Prose della volgar lingua*:

«[...] dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione [...]. E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sì come avviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. [...] Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empíe maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro.»¹⁸

Escrever bem implica, além do mais, o uso conjunto e alternado de elementos caracterizados pela sua «gravità» e pela sua «piacevolezza»

¹⁷ *Prose e Rime*, pp. 92-93. Não chegou até nós nenhuma poesia do trovador Peire Rogier que justifique a referência que Bembo dele faz (cf. Carlo Dionisotti, apud *ib.*, p. 92); o que mais uma vez prova o interesse minucioso e de modo algum superficial que o poeta veneziano dedica aos trovadores provençais.

¹⁸ *Prose e Rime*, pp. 146-147.

Ora, se tivermos em linha de conta que é ao primeiro destes atributos que o Cardeal veneziano associa a sextina

«Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa parte è quello delle sestine, in quanto maravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variandonegli. Senza che il fornire le rime sempre con quelle medesime voci genera dignità e grandezza; quasi pensiamo, sdegnando la mendicazione delle rime in altre voci, con quelle voci, che una volta prese si sono per noi, alteramente perseverando lo incominciato lavoro menare a fine. Le quali parti di gravità, perché fossero con alcuna piacevolezza mescolate, ordinò colui che primieramente a questa maniera di versi diede forma, che dove le stanze si toccano nella fine dell'una e incominciamento dell'altra, la rima fosse vicina in due versi. Ma questa medesima piacevolezza tuttavia è grave.»¹⁹

«[...] sono eziandio di quelle cose le quali variare non si possono; sì come sono alcune maniere di poemi di quelle rime composti, che io regolati chiamai [terzetti, ottava rima, sestine]»²⁰.

— poderemos compreender melhor que, a partir de um certo momento do seu percurso intelectual, se sinta pouco motivado pelo cultivo desta forma poética.

No entanto, a inquestionável reverência à luz da qual continua a perspectivar as rimas de Petrarca, a crescente atenção que dedica ao plano linguístico do texto (sustentáculo fundamental, conforme vimos, da perfeição das suas sextinas), e o interesse de matriz fundamentalmente erudita e teorizante que continua a dispensar a este tipo de composição, serão algumas das coordenadas em função das quais «Or che non s'odon per le fronde i venti» e «I più soavi e riposati giorni» de forma alguma deixaram de merecer o apreço do seu autor, que as incluiu nas sucessivas reelaborações das *Rime* e nas duas redacções dos *Asolani*. Apreço que não deixará de encontrar o seu equivalente, segundo cremos, numa leitura hodierna destes dois poemas.

¹⁹ *Ib.*, pp. 154-155.

²⁰ *Ib.*, p. 170.

APÈNDICE

«Or che non s'odon per le fronde i venti,
né si vede altro che le stelle e 'l cielo,
poi che scampo non ho dal mio bel sole,
se non quest' un, del suo celeste lume
5 conven ch' io parli, e come foco e ghiaccio
fa di me spesso fuor d' usanza e tempo.

Forse fia questo avventuroso tempo
a le mie voci, e gli amorosi venti,
ch' io movo di sospiri al duro ghiaccio,
10 faran del mio languir pietate al cielo:
a Madonna non già, ché tanto lume
a le tenebre mie non porta il sole.

Or dico che di me, sì come il sole
muta girando le stagioni e 'l tempo,
15 fa l' altero fatal mio vivo lume:
ch' or provo in me sereno, or nube, or venti,
or piogge, e spesso nel più freddo cielo
son foco e nel più caldo neve e ghiaccio.

Foco son di desio, di tema ghiaccio,
20 qualor si mostra agli occhi miei quel sole,
ch' abbaglia più che l' altro, ch' è su in cielo:
seren la pace e nubiloso tempo
son l' ire e 'l pianto pioggia, i sospir venti,
che move spesso in me l' amato lume.

Così sol per virtù di questo lume
vivendo ho già passato il caldo e 'l ghiaccio,
senza temer che forza d' altri venti
turbasse un raggio mai di sì bel sole
per chinare pioggia o menar fosco tempo,
30 grazia e mercé del mio benigno cielo.

E prima fia di stelle ignudo il cielo
e 'l giorno andrà senza l' usato lume,
ch' io muti stile o volontà per tempo;
né spero già scaldar quel cor di ghiaccio,
35 per provar tanto, ai raggi del mio sole,
foco, gelo, seren, nube, acque e venti.

Quanto soffiano i venti e volge il cielo,
non vide il sol giamai sì chiaro lume,
pur che 'l ghiaccio scacciasse un caldo tempo.»

1 «I più soavi e riposati giorni
non ebbe uom mai né le più chiare notti,
di quel ch' ebb' io, né 'l più felice stato,
alor ch' io incominciai l' amato stile
5 ordir con altro pur, che doglia e pianto,

da prima entrando a l' amorosa vita

Or è mutato il corso a la mia vita
e volto il gaio tempo, e i lieti giorni,
che non sapean che cosa fosse un pianto,
10 in gravi, travagliate e fosche notti
col bel soggetto suo cangiâr lo stile
e con le mie venture ogni mio stato.

Lasso, non mi credea di sì alto stato
giamai cader in così bassa vita
15 né di sì piano in così duro stile.

Ma 'l sol non mena mai sì puri giorni,
che non sian dietro poi tante altre notti:
così vicino al riso è sempre il pianto.

Ben ebbi al riso mio vicino il pianto
et io non me 'l sapea, che 'n quello stato
così cantando e 'n quelle dolci notti
forse avrei posto fine a la mia vita,
per non tardar al fel di questi giorni,
che m' ha sì inacerbito e petto e stile.

25 Amor, tu che porgei dianzi a lo stile
lieto argomento, or gl' insegna ira e pianto,
a che son giunti i miei graditi giorni?

Qual vento nel fiorir svelse 'l mio stato
e fe' fortuna a la tranquilla vita

30 entro li scogli a le più lunghe notti?

U' son le prime mie vegghiate notti
sì dolcemente? U' 'l mio ridente stile
che potea rallegrar ben mesta vita?
E chi sì tosto l' ha converso in pianto?

35 Ch' or foss' io morto, alor quando 'l mio stato
tinte in oscuro i suoi candidi giorni.

Sparito è 'l sol de' miei sereni giorni
e raddoppiata l' ombra a le mie notti,
che lucean più che i di d' ogni altro stato.

40 Cantai un tempo e 'n vago e lieto stile
spiegai mie rime, et or le spiego in pianto,
ch' ha fatto amara di sì dolce vita.

Così sapesse ogniun qual è mia vita
da indi in qua, che miei festosi giorni,
45 chi sola il potea far, rivolse in pianto;
che pago mi terrei di queste notti,
senza colmar de' miei danni lo stile;
ma non ho tanto bene in questo stato.

Ché quella fera, ch' al mio verde stato
50 diede di morso e quasi a la mia vita,
or fugge al suon del mi' angoscioso stile
né mai, per rimembrarle i primi giorni
o raccontar de le presenti notti,
volse a pietà del mio sì largo pianto.

55 Eco sola m' ascolta e, col mio pianto
agguagliando 'l suo duro antico stato,
meco si duol di sì penose notti;
e se 'l fin si prevede da la vita,
ad una meta van questi e quei giorni,

60 e la mia nuda voce fia 'l mio stile.

Amanti, i' ebbi già tra voi lo stile
sì vago, ch' acquetava ogni altrui pianto:
or me non queta un sol di questi giorni.

65 Così va chi 'n suo molto allegro stato
non crede mai provar noiosa vita
né pensa 'l di de le future notti.

Ma chi vol si ralleghi a le mie notti,
com' anco quella, che mi fa lo stile
tornar a vile e 'n odio esser la vita;

70 ch' i' non spero giamai d' uscir di pianto.
Ella se 'l sa, che di sì lieto stato
tosto mi pose in così tristi giorni.

Ite, giorni gioiosi e care notti,
che 'l bel mio stato ha preso un altro stile,

75 per pascer sol di pianto la mia vita.»