



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# BIBLOS

*REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS*

1.ª PARTE DA

MISCELÂNEA EM HONRA DA DOUTORA MARIA HELENA ROCHA PEREIRA

---

VOLUME LXXI . 1995

## ÍNDICE

	Págs.
Doutora Maria Helena Rocha Pereira. <i>In Magistrae laudem</i> .....	V
BIBLIOGRAFIA DE MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA .....	XVII
ORLANDO RIBEIRO, Ode ao Espírito .....	1
MARIA HELENA DE MOURA NEVES, Reflexões sobre o espaço na <i>Odisséia</i> .....	3
CUSTÓDIO MAGUEJO, Ciência e Humanismo. De Tales a Platão e Demócrito ..	15
MARIA DE FÁTIMA SILVA, <i>Mulheres na Assembleia</i> : Embrião de uma nova fase na evolução do género cómico .....	35
MARIA HELENA UREÑA PRIETO, A culpa de Laio .....	55
FRANCISCO DE OLIVEIRA, Biografia dos Imperadores em Plínio o Antigo .....	67
MARIA ISABEL REBELO GONÇALVES, Jóias e luxo na poesia de Marcial .....	85
JOCELYN PENNY SMALL, On Doctors and Fingers: Auctor ad Herennium 3.20.33.34 .....	101
AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, Uma indiscrição de Diogo de Teive .....	111
RITA MARNOTO, Dois sonetos de D. Tomás de Noronha no <i>Cancioneiro Manuel de Faria</i> .....	117
MARIA DE LOURDES BELCHIOR, Vieira e a oração em Vernáculo: A defesa do uso da Língua Portuguesa contra o uso do Latim .....	129
CARLOS ASCENSO ANDRÉ, O apelo das raízes na poesia do exílio da Marquesa de Alorna .....	135
HELENA CARVALHÃO BUESCU, «What's in a name?» – Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca .....	153
L. SCHEIDL, Das Faust-Thema in Portugal: Text und Kontext des «Fausto: Tragédia Subjectiva» von Fernando Pessoa .....	163
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, Permanência da Cultura Clássica – Orfeu e Eurídice em Fernando Guimarães .....	183
JÚLIA SILVA, <i>Narciso e Eurídice</i> de Nuno Júdice .....	189
GRAÇA MARIA RIO-TORTO, Formação de Palavras: Um espaço de confluência e de interactividade .....	197
JOÃO NUNO P. CORRÊA CARDOSO, O Dialecto Misto de Deilão .....	229

	Págs.
MARIA FILOMENA A. S. C. PEREIRA DE BRITO, Denominação Antroponímica viva – Perspectivas científicas do seu estudo .....	259
MARTIN A. KAYMAN, 'An act for the encouragement of learning': Imaginação e propriedade na Inglaterra Setecentista .....	269
GRAÇA CAPINHA, Robert Duncan, <i>The opening of the field</i> : re-criando a inocência .....	303
HUMBERTO BAQUERO MORENO, O poder real e o franciscanismo no Portugal Medieval .....	317
ALFREDO PINHEIRO MARQUES, O Atlas Miller: Um problema resolvido – História da arte na cartografia portuguesa .....	327
LUÍS REIS TORGAL, Oliveira Martins visto pelos «Integralistas» .....	351
AMADEU CARVALHO HOMEM, Para a história do republicanismo portuense – No período anterior ao ultimato .....	361
JOSÉ M. AMADO MENDES, Desenvolvimento e história económica de Macau (1900-1930): Aspectos do diálogo Este-Oeste .....	371
JORGE DE ALARCÃO, Aglomerados urbanos secundários romanos de entre Douro e Minho .....	387
JOSÉ D'ENCARNAÇÃO, Apostilas epigráficas – 2 .....	403
MARIA DE LURDES CRAVEIRO, A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no Mosteiro de S. Marcos .....	417
MÁRIO A. SANTIAGO DE CARVALHO, O estatuto da filosofia em Boécio de Dácia .....	433
JOSÉ REIS, Hume e a causalidade aristotélica .....	461
MIGUEL BAPTISTA PEREIRA, A presença de Aristóteles na Génese de <i>ser e tempo</i> de M. Heidegger .....	481
FERNANDO REBELO, Os conceitos de risco, perigo e crise e a sua aplicação ao estudo dos grandes incêndios florestais .....	511
NORBERTO PINTO DOS SANTOS, O homem, mentor e motivador de recursos .....	529
<b>CRÓNICA</b> .....	555
Dr. Carlos Alberto Louro Fonseca (1930-1995) .....	555
Doutor Salvador Manuel Dias dos Santos Arnaut (1913-1995) .....	560
<b>VIDA DA FACULDADE</b> .....	565
Doutoramentos .....	565
Mestrados .....	565
Cursos de Mestrado .....	568
Exposição Bibliográfica Comemorativa dos 20 anos de existência do Instituto de História Económica e Social .....	568

II Colóquio sobre as Línguas Clássicas. Investigação e Ensino .....	569
Representação da <i>Antígona</i> de Sófocles pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, em Homenagem à Doutora Maria Helena da Rocha Pereira .....	571
Associação Portuguesa de Estudos Clássicos .....	571
Actividades do Instituto de Estudos Franceses .....	571
O Instituto de Estudos Italianos desenvolveu relevante actividade no domínio da música .....	572
2.º Encontro Internacional de Poetas .....	572
Seminário "Dinamismos socio-económicos e (re)organização territorial processos de urbanização e reestruturação produtiva" .....	574
O Instituto de Estudos Geográficos continuou a dinamizar o Projecto de sensibilização da população escolar para a problemática dos incêndios florestais .....	578
Viagem do II Encontro Pedagógico de Geografia .....	579
Mesa Redonda Franco-Portuguesa sobre o Carso em Portugal .....	581

RITA MARNOTO  
Universidade de Coimbra

## DOIS SONETOS DE D. TOMÁS DE NORONHA NO *CANCIONERO MANUEL DE FARIA*

A obra de D. Tomás de Noronha encontra-se representada, no *Cancionero Manuel de Faria*, por dois únicos sonetos.

O valor literário deste cancionero de mão foi reconhecido por críticos da craveira de Edward Glaser — autor da edição crítica do seu texto, em cuja opinião «The *Cancionero Manuel de Faria*, because of its variety and range, fully merits critical attention»<sup>1</sup> —, ou de Arthur L.-F. Askins — para quem «The abiding interest is specifically in poets of wide circulation in Portugal (not in Spain) in the first half of the seventeenth century»<sup>2</sup>. Pelo que diz respeito à personalidade de D. Tomás de Noronha, Barbosa Machado apoda-o, ironicamente, como o «Marcial de Alenquer»<sup>3</sup>, e Mendes dos Remédios define-o como «[...] figura singular, extravagante e boémia»<sup>4</sup>.

O primeiro desses sonetos corresponde à composição número XCI do *Cancionero Manuel de Faria*, e tem por *incipit* «Estava amor, e tinha a besta armada». De acordo com as informações fornecidas pelo seu editor moderno, no aparato crítico, nunca foi impresso pelos prelos de

<sup>1</sup> *The cancionero «Manuel de Faria»*, a critical edition with introduction and notes by Edward Glaser. Münster Westfalen, Aschendorffsche («Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft», herausgegeben von Hans Flasche, zweite Reihe, 3 Band), 1968, p. 12.

<sup>2</sup> *The Cancionero «Manuel de Faria» and ms. 4152 of the BNM*, «Luso-brazilian review», XI, 1, 1974, p. 31.

<sup>3</sup> *D. Tomás de Noronha*, em *Biblioteca lusitana*. Lisboa, Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741, na reimpr., Coimbra, Atlântida, 1965.

<sup>4</sup> *Introdução a Poesias inéditas de D. Tomás de Noronha, poeta satírico do sec. XVII*, edição revista e anotada por Mendes dos Remédios. Coimbra, França Amado, 1899, p. IX.

Gutenberg. Glaser enumera, no entanto, uma série de fontes manuscritas através das quais o seu texto foi divulgado <sup>5</sup>.

O segundo corresponde à composição transcrita imediatamente a seguir, que tem o número XCII, e começa «Estava amor, e tinha a besta armada». Também este soneto nunca foi impresso; mas muitas são as fontes manuscritas onde o seu texto é registado <sup>6</sup>.

Quando integrados na sequência textual constituída pela recolha antológica específica agora em causa, o *Cancionero Manuel de Faria*, estes dois sonetos (juntamente com um terceiro, que os precede, «Importunos amantes de um convento») <sup>7</sup> destacam-se claramente, pela singu-

<sup>5</sup> O *Cancionero Manuel de Faria* corresponde ao MS 3992 da Biblioteca Nacional de Madrid, onde o soneto «Estava amor, e tinha a besta armada» é transcrito no fol. 48r.; Glaser atribuiu-lhe o número de ordem XCI, relativo à p. 125 da sua edição. Segundo as informações fornecidas na p. 229, são treze as restantes fontes manuscritas que registam o seu texto, com variantes a que infra faremos referência: 1) Academia das Ciências, MS 693 Azul, fol. 150v.; 2) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MS 840, fol. 47v.-48r.; 3) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MS 1804, p. 202; 4) Biblioteca da Ajuda, MS 49-III-52, fol. 74v.; 5) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 359, fol. 252v.; 6) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 362, fol. 223v.-224r.; 7) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 388, fol. 197r.; 8) Biblioteca Nacional de Madrid, MS 4152, fol. 138r.; 9) Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, MS CXII/1-12, fol. 115v.-116r.; 10) Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, MS CXIV/1-37, fol. 21r.; 11) Biblioteca Nacional, Fundo Geral, MS 3106, fol. s. n.; 12) Biblioteca Nacional, Fundo Geral, MS 4332, fol. s. n.; 13) Biblioteca Nacional, Coleção Pombalina, MS 133, fol. 92v..

<sup>6</sup> É transcrito no fol. 48v. do manuscrito, e nas pp. 125-126 da edição moderna. Segundo as informações fornecidas por Glaser, na p. 230, são dezassete as restantes fontes manuscritas que registam o seu texto, com variantes a que infra faremos referência: 1) Academia das Ciências, MS 693 Azul, fol. 158v.; 2) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MS 241, fol. 60r.; 3) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MS 840, fol. 47v.; 4) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MS 1804, p. 203; 5) Arquivo Nacional da Torre do Tombo, MS 1818, pp. 78-79; 6) Biblioteca da Ajuda, MS 49-III-52, fol. 75r.; 7) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 359, fol. 250v.; 8) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 362, fol. 223r.; 9) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 526, fol. 185r.-v.; 10) Biblioteca Nacional de Madrid, MS 4152, fol. 137v.; 11) Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, MS CXII/1-12, fol. 115v.; 12) Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, MS CXIVd/1-13, fol. 69r.; 13) Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, MS CXIVd/1-14, fol. 197v.; 14) Biblioteca Nacional, Fundo Geral, MS 3106, fol. s. n.; 15) Biblioteca Nacional, Fundo Geral, MS 3582, fol. 84r.-v.; 16) Biblioteca Nacional, Fundo Geral, MS 4332, fol. s. n.; 17) Biblioteca Nacional, Coleção Pombalina, MS 133, fol. 95v..

<sup>7</sup> É a composição número XC, p. 125 [fol. 47v.]. Sobre a tradição manuscrita deste soneto, a sua circulação impressa, e as respectivas variantes textuais,

laridade dos temas que versam. Na verdade, de um florilégio composto por 143 poemas, são estes os três únicos textos onde o sentimento amoroso é tratado de forma jocosa.

As informações que possuímos acerca da vida e da obra de D. Tomás de Noronha são escassas. Segundo Barbosa Machado <sup>8</sup>, foi poeta profícuo, embora só uma ínfima parte dos seus escritos seja conhecida, tendo falecido no ano de 1651, em idade avançada. O que levou Mendes dos Remédios a situar a sua meninice nos anos lutosos que se seguiram ao desastre de Alcácer-Quibir <sup>9</sup>. No quinto volume da *Fénix renascida*, andam algumas composições suas, e Mendes dos Remédios, no final do século passado, editou uma selecção de textos de sua autoria, que recolheu de vários manuscritos guardados nos arquivos da Biblioteca da Universidade de Coimbra <sup>10</sup>.

Não há certezas acerca da identidade civil do compilador do *Cancionero Manuel de Faria*. A hipótese de que se tratasse do polígrafo Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) está hoje posta de parte, com base em critérios dotados de toda a pertinência <sup>11</sup>. Mas não será difícil traçar o perfil cultural da personalidade que ideou as linhas mestras da recolha.

vd. as notas apostas por Glaser à edição crítica do *Cancionero Manuel de Faria*, pp. 226-228. Neste cancionero, a sua autoria é atribuída a Fernão Correia de Lacerda; mas no MS 1804 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, p. 218, é atribuído a Bacelar; no MS 526 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, fol. 177v.-178r., a um D. Tomás, não especificado; no MS 17719 da Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 22v., a Fernão de Sampaio; e no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, fol. 64v., a Soropita. Na parte final do *Cancionero Manuel de Faria*, onde são agrupadas as composições em redondilha, afloram pontualmente, em alguns casos, temas mais ligeiros, cujo tratamento é indissociável, porém, do gosto pelas «agudezas» típico da poesia peninsular; o seu teor é, pois, substancialmente diverso do dos dois sonetos de D. Tomás de Noronha.

<sup>8</sup> D. Tomás de Noronha, em *Biblioteca lusitana*.

<sup>9</sup> *Introdução a Poesias inéditas de D. Tomás de Noronha, poeta satírico do sec. XVII*, p. XVI.

<sup>10</sup> Cf. supra, n. 4.

<sup>11</sup> Cf. Edward Glaser, *The cancionero «Manuel de Faria»*, pp. 3-11; este crítico fundamenta o seu parecer em critérios de índole filológica, e em observações de ordem extrínseca; se nas páginas deste cancionero são integradas composições de poetas que Faria e Sousa não apreciava, outros autores há que, apesar de merecerem a sua estima, nelas não se encontram representados. Assim «su poeta», cujo nome só numa ocasião é citado, e enquanto autor do soneto de devoção «Se misericórdia, e amor não vos atara» (LXVII, p. 115 [fol. 36r.]). O *Cancionero Manuel de Faria* é, por sinal, a única fonte onde esta composição é atribuída a Camões (cf. a nota crítica da p. 218).

A crítica literária tem vindo a aprofundar, sob o ponto de vista teórico, a distinção entre o leitor empírico, enquanto entidade real, e o leitor modelo. No dizer de Umberto Eco, o autor «[...] prevederá un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente»<sup>12</sup>. Por consequência, a projecção do leitor modelo, conforme é levada a cabo pelo autor, incide sobre a própria feitura do texto. Vítor Manuel de Aguiar e Silva chama a atenção, aliás, para o facto de o próprio leitor modelo não poder ser configurado em autonomia absoluta relativamente ao público leitor contemporâneo<sup>13</sup>.

No caso do *Cancionero Manuel de Faria* — que é o mesmo dos inúmeros cancioneros manuscritos que circulavam na época — estão em causa circunstâncias muito específicas, quer por se tratar de uma recolha de textos líricos que remonta ao século XVII, quer por os critérios que presidiram à sua organização responderem aos desígnios de um compilador, que estará para a entidade que a actual crítica literária designa como editor<sup>14</sup>.

Importa-nos salientar, todavia, que, mercê das circunstâncias em que se processa o registo destes cancioneros de mão, a distância que vai entre autor, editor, leitor modelo e leitor empírico, tende a ser minimizada. Estas três últimas entidades podem até consubstanciar-se numa só personalidade civil, sempre que o próprio leitor e possuidor do códice chame a si o trabalho do amanuense. Mas mesmo que delegue em outrem essa tarefa, a selecção e organização dos textos ou seriam feitas de acordo com as suas indicações, ou seriam confiadas a um compilador cujas preferências literárias se aproximassem das do possuidor.

Assim se compreende que cada cancionero manuscrito reflita um gosto estético particular, e que nele se projectem marcas de condicionalismos de vária ordem, a começar pelas próprias fontes textuais que o copista tem ao seu dispor.

Neste sentido, Arthur L.-F. Askins, a partir do estudo das relações que se estabelecem entre o *Cancionero Manuel de Faria* e o manuscrito 4152 da Biblioteca Nacional de Madrid, concluiu que, se este códice não foi, ele mesmo, fonte directa do cancionero, deriva de uma

<sup>12</sup> *Lector in fabula*. Milano, Bompiani, [1979] 1985, p. 55.

<sup>13</sup> *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1982, 4.ª ed., pp. 302-303.

<sup>14</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Editor*, in *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina, 1987.

matriz comum<sup>15</sup>. De facto, pelo que diz respeito aos dois sonetos de D. Tomás de Noronha, estas composições correspondem aos itens 111 e 112 do manuscrito de Madrid. No registo de variantes da edição crítica de Glaser, não é feita qualquer referência a essa versão textual, donde se deduz que a letra das composições se corresponde<sup>16</sup>.

O possuidor (ou o compilador) do *Cancionero Manuel de Faria* seria, com certeza, uma personalidade de apurado gosto estético e de elevado nível cultural. Nas suas páginas, circulam os nomes de vários poetas portugueses maneiristas, activos entre finais do século XVI e inícios do século XVII, tais como Martim de Castro do Rio, Frei Agostinho da Cruz, D. Gonçalo Coutinho, Soropita, ou Estevão Rodrigues de Castro. De entre os autores espanhóis, destaca-se a presença de Diego de Silva y Mendonza.

O considerável espaço que é reservado aos chamados *minores* tem por contraponto a escassa atenção concedida a líricos de primeira grandeza, tais como Camões<sup>17</sup>, ou Lope de Vega<sup>18</sup>.

O facto de um Camões, ou de um Diogo Bernardes, não serem incluídos nesta selecção poder-se-á encontrar relacionado com a circulação editorial da sua obra. A partir de 1595 — que é a data da *princeps* das *Rimas* de Camões, publicadas por Manuel de Lira — as edições da lírica camoniana sucedem-se a bom ritmo — 1598, 1607, 1614, 1616, 1645, 1663, 1666 [-69], 1670. Os apreciadores de Diogo Bernardes, por sua vez, tinham à disposição a impressão dos três volumes da sua obra, dados à estampa, sucessivamente, em 1594 (*Várias rimas ao Bom Jesus*), em 1596 (*O Lima*) e em 1597 (*Rimas várias. Flores do Lima*).

Mas qualquer que fosse o motivo que levou o compilador a privilegiar a inclusão de *minores*, a incidência da escolha faz-se sinal de uma sensibilidade estética educada, quando não refinada. A importância concedida à identificação dos poetas é, aliás, escassa. A autoria de

<sup>15</sup> *The Cancionero «Manuel de Faria» and ms. 4152 of the BNM*. Cf. supra, n. 5 e 6.

<sup>16</sup> *The cancionero «Manuel de Faria»*, pp. 229-232.

<sup>17</sup> Cf. supra, n. 11.

<sup>18</sup> Conforme nota Edward Glaser (*The cancionero «Manuel de Faria»*, p. 39), são quatro as composições de Lope de Vega transcritas, embora nenhuma delas lhe seja atribuída. Assim os sonetos «Desmayarse, atreverse, estar furioso» (XLIV, p. 105 [fol. 24v.]), «Ningum hombre se llame desdichado» (XLV, pp. 105-106 [fol. 25r.]), «Ni sè de amor, ni tengo pensamiento» (XLVI, p. 106 [fol. 25v.]) e «Si culpa el concebir, nacer tormento» (III, pp. 87-88 [fol. 4r.]); os três primeiros andam anónimos, e o quarto é atribuído a Gregorio d' Vualcaner d' Morais.

muitas composições que andam anónimas poderia ser averiguada com bastante facilidade, e certas informações de carácter erróneo poderiam também ser prontamente corrigidas<sup>19</sup>. A preocupação dessa índole, sobrepõe-se o cuidado que é posto não só na escolha de textos de indiscutível valor literário, como também na sua organização num todo cuja coerência de modo algum pode ser tida por casual<sup>20</sup>.

Askins coloca a tónica sobre os critérios de unidade formal a partir dos quais a recolha é estruturada<sup>21</sup>. Os itens 1-119 são sonetos; os itens 120-126 correspondem a canções italianas; o texto número 127 é escrito em décimas de heptassílabos; as composições 128 a 137 são glosas a motes; e as últimas 6 são romances peninsulares.

Passemos, então, a considerar a coerência do todo, sob o ponto de vista semântico. A mistura de profano e de sagrado a que Glaser se refere, interpretada à luz das linhas de força do período literário onde se inserem os autores e as composições em causa, o Maneirismo<sup>22</sup>, é um factor de unidade. Já pelo que diz respeito à alternância de sério e de jocoso, esta tensão ganha pertinência em função de uma única sequência textual, que é aquela que diz respeito aos sonetos de D. Tomás de Noronha.

O *Cancionero Manuel de Faria* é, na verdade, um belíssimo repertório dos temas que dominam o lirismo peninsular do período maneirista. Em Portugal, a crise dinástica aberta pelo desastre de Alcácer-Quibir, e a situação de depressão económica que lhe é correlata, espelham-se num tipo de produção lírica de fundo dolente. O amor faz-se fonte de uma série de sensações perturbadoras, que são expressas através de jogos de oposição, à Petrarca. O desconcerto e a miséria humana dominam a vida à face da terra, condenando o sujeito ao infortúnio. Por consequência, é no Além que projecta as suas esperanças de uma Salvação Eterna. Perante a impossibilidade de ser feliz entre os homens, volta-se para Deus, ciente de que só no Seu reino poderá alcançar a Paz.

<sup>19</sup> Cf. Edward Glaser, *The cancionero «Manuel de Faria»*, p. 13; ao referir-se à escassa importância concedida às questões de autoria, Glaser fala mesmo de «nonchalance».

<sup>20</sup> A opinião de Glaser acerca da casualidade da sua organização («No overall plan is discernible in the organization of the *Cancionero Manuel de Faria»*, *ib.*, p. 12) foi já objecto de uma oportuna revisão crítica, levada a cabo por Arthur L.-F. Askins, no artigo *The Cancionero «Manuel de Faria» and ms. 4152 of the BNM*, p. 26 e passim.

<sup>21</sup> *Ib.*

<sup>22</sup> Vd. supra, n. 20; sobre o lirismo maneirista, vd. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

Assim se compreende, além do mais, a inclusão, nesta colectânea, de várias composições dedicadas a figuras santificadas — pela firmeza com que, ao longo da sua passagem pelo mundo dos homens, rasgaram as vias que conduzem a Deus.

Não nos alongamos na exemplificação de ideias profusamente ilustradas pelas páginas da antologia. Apesar de as escolhas do compilador incidirem quer sobre textos das Letras Portuguesas, quer sobre textos integrados na Literatura do país vizinho, esta dualidade não interfere na homogeneidade do todo. Não queremos deixar de salientar, porém, que neste cancionero se inclui um dos mais famosos poemas do canto mariano com que conta a poesia ao divino do lirismo português maneirista, a canção «Virgem pura, escolhida, honesta, santa». No *Cancionero Manuel de Faria*, é atribuída a Martim de Castro do Rio, apesar de, noutras fontes, ser atribuída a Frei Agostinho da Cruz<sup>23</sup>. As suas estrofes seguem o esquema métrico da canção L dos *Rerum vulgarium fragmenta*, «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina».

Seguidamente, analisaremos os dois sonetos de D. Tomás de Noronha:

Estava amor, e tinha a besta armada,  
e tanto que ao passar me segurou,  
sem mais tir-te nem guar-te desandou,  
e calca-me neste ombro uma setada.

Era ali bem no cimo da calçada  
de Santo André adonde me ele aguardou;  
em o vendo voltei, ele pildou,  
atirou-lhe o meu framengo uma pedrada.

Acertou, caiu, fui e peguei dele,  
acodiou ao aque del Rei um quadrilheiro  
e saiu com uma chusa um tecelão,

descuidei-me eu que o tinha, acolheu-se ele  
aos olhos de Dona Ana, que olhos são  
prisão de amor, e das almas cativoiro.

Estava ontem ao tempo que passei  
sentada à porta Margarida Antónia  
e a mai ali com ela, que é demónia  
e eu por dissimular não lhe falei.

Estava dentro, disse, apostarei,  
e já me hão-de enterrar com esta errónia,

<sup>23</sup> *The cancionero «Manuel de Faria»*, CXXIV, pp. 149-152 [fol. 82r.-86r.]. Sobre as questões de autoria, vd. *ib.*, p. 252, e *Obras de Frei Agostinho da Cruz, conforme a edição impressa de 1771 e os códices manuscritos das bibliotecas de Coimbra, Porto e Évora*, com prefácio e notas de Mendes dos Remédios. Coimbra, França Amado, 1918, pp. 37-56 e 273-277.

ó chucha, que machucha, e pela omnia,  
que estive arrancarei, não arrancarei.

Ele nasceu então por vida minha  
ainda que àquele tempo eu ia sô  
mas eu par[a] estes não hei mister ninguém.

Uma onda se me ia, outra me vinha,  
mas alembrou-me que trazia dô  
pela Senhora Condessa, que Deus tem.

A paródia neles contida tem por pano de fundo os sonetos II e III dos *Rerum vulgarium fragmenta*, consagrados à explanação das circunstâncias em que ocorreu o acto de enamoramento:

Per fare una leggiadra sua vendetta,  
et punire in un dí ben mille offese,  
celatamente Amor l' arco riprese,  
come huom ch' a nocer luogo et tempo aspetta.

Era la mia virtute al cor ristretta  
per far ivi et negli occhi sue difese,  
quando 'l colpo mortal là giú discese  
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primiero assalto,  
non ebbe tanto né vigor né spazio  
che potesse al bisogno prender l' arme,  
overo al poggio faticoso et alto  
ritrarmi accortamente da lo strazio  
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne.<sup>24</sup>

Era il giorno ch' al sol si scoloraro  
per la pietà del suo factore i rai,  
quando i' fui preso, et non me ne guardai,  
ché i be' vostr' occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi pareo da far riparo  
contra colpi d' Amor: però m' andai  
secur, senza sospetto; onde i miei guai  
nel commune dolor s' incominciario.

Trovommi Amor del tutto disarmato  
et aperta la via per gli occhi al core,  
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però al mio parer non li fu honore  
ferir me de saetta in quello stato,  
a voi armata non mostrar pur l' arco.<sup>25</sup>

Estas duas composições formam, no seu conjunto, um bloco textual que a crítica petrarquista designa como o dos *loci a re*, considerando que o início dos *Rerum vulgarium fragmenta* é estruturado em conformidade com um *proemium* clássico: *initium narrationis* (I), *loci a re* (II e III) e *loci a persona* (IV e V)<sup>26</sup>.

Neste âmbito, os dois sonetos citados assumem uma importância fulcral, por tematizarem o motivo que domina a vida sentimental do amante, até à última página do livro — a inquietude existencial, ou seja, como dizia De Sanctis, o dissídio<sup>27</sup>. O estado de enamoramento resulta de um misto de circunstâncias contraditórias. Por um lado, o poeta afirma que, naquele dia, se encontrava de guarda em relação às investidas de Cupido (II 5:8) — o que não explica a facilidade com que o deus traiçoeiro crava as suas setas bem lá no fundo do seu coração (II 1:4); por outro lado, na composição seguinte, diz que nesse dia fatal não se tinha acautelado em relação às investidas de amor, pensando que Cupido respeitava o luto de sexta-feira da Paixão. À Paixão de Cristo sobrepõe-se uma paixão terrena, que se fará, também ela, fonte de sofrimento, mercê das indefinições donde brota: entre a vontade efectiva do sujeito e as determinações da fatalidade, entre sagrado e profano, entre aspiração à beatitude e consciência pecaminosa, ou, em termos literários, entre a herança da tradição cortês e a espiritualidade que caracteriza a poesia do stilnovo.

A abertura de ambos os sonetos de D. Tomás de Noronha segue o modelo sintáctico do *incipit* «Era il giorno ch' al sol si scoloraro». Ademais, a segunda quadra de «Estava amor, e tinha a besta armada» decalca o andamento da segunda quadra de «Per fare una leggiadra sua vendetta».

Em comum, no caso do soneto XCI, a intervenção de um Cupido armado de arco e de flechas. Mas se o pequeno deus irrompe com uma violência que nada deve à delicadeza própria da poesia de Petrarca, a sua intervenção dá lugar a uma escaramuça animada pelo furor de um tecelão, de um quadrilheiro e de um nomeado «meu framengo»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Cf. Francesco Rico, *Prólogos al Canzoniere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XVIII, 3, 1988; e M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Milano, Il Mulino, 1992, p. 114 ss..

<sup>27</sup> Cf. Fausto Montanari, *Studi sul Canzoniere di Petrarca*. Roma, Studium, 1972, 2ª ed.; e A. Kablitz, *Era il giorno ch' al sol si scoloraro per la pietà del suo factore i rai — Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's Canzoniere*, «Romanistisches Jahrbuch», XXXIX, 1988.

<sup>28</sup> Nas versões textuais assinaladas supra, através dos itens 3) e 4) da n. 5, por «framengo» lê-se «criado».

<sup>24</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, texto crítico e introdução de Gianfranco Contini, anotações de Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1985, p. 4.

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 5.

A situação que é descrita nessas duas composições dos *Rerum uulgarium fragmenta*, de acordo com a qual amor domina o poeta contra a sua vontade, é, pois, explorada *alla rovescia*: é amor quem tira partido da distração do poeta, para ser ele mesmo a 'acolher-se aos olhos de Dona Ana'. E, a menção às circunstâncias de índole litúrgica patente em «Era il giorno ch' al sol si scoloraro» tem como contraponto, neste caso, a referência à calçada de Santo André.

Pelo que diz respeito a «Estava ontem ao tempo que passei», o seu teor não deixa de ser algo críptico. Mas as epígrafes apostas a algumas das versões deste soneto são susceptíveis de esclarecer o sentido do seu texto<sup>29</sup>. O carácter contraditório das sensações vividas pelo poeta (cf. v. 12)<sup>30</sup>, a par com as hesitações que o dominam (v. 8), e a alusão a circunstâncias ltuosas, remetem para o modelo petrarquista. Mas todos esses temas são tratados de um modo prosaico.

De entre os artificios retóricos aperfeiçoados e celebrizados por Petrarca, destacam-se, nos dois sonetos de D. Tomás de Noronha, a antítese e a enumeração. Todavia, o tipo de vocabulário manejado, a par com o tipo de registo de discurso em causa e com os conteúdos semânticos que lhe andam associados, conforme foram analisados, fazem destas composições paródias do lirismo petrarquista que têm tanto de irónico como de mordaz.

Desta feita, a integração temática de «Estava amor, e tinha a besta armada» e de «Estava ontem ao tempo que passei», no *Cancionero Manuel de Faria*, poderá ganhar pertinência, quando interpretada em correlação com o carácter corrosivo inerente à sátira que fica contida no seu texto. Sob a capa da ironia, desvela-se, afinal, uma posição de índole acentuadamente crítica, que tem por alvo, por um lado, os embustes de amor, e, por outro, o manejo de um código literário que, ao longo de todo o século XVI, foi eleito como modalidade expressiva dominante, no âmbito do lirismo amoroso vazado em formas italianizantes. É na atitude antipetrarquista que lhes é própria que radica o seu verdadeiro e profundo sentido, e não no mero relato anedótico. A ironia é meio que concorre para a persecução desse objectivo crítico.

<sup>29</sup> Assim, na versão textual assinalada supra, na n. 6, item 9): «Soneto de D. Tomás a uma Dama e passando-lhe pela porta querendo entrar-lhe viu um homem em casa com quem queria brigar»; e item 6): «A uma mulher de Cascais filha de outra muito brava que tinha consertado casamento com um [...] e ela trazia dó pela Senhora Condessa de Monsanto».

<sup>30</sup> Na versão assinalada supra, no item 2) da n. 6, lê-se: «uma cor se me ia outra me vinha».

Note-se que a selecção levada a cabo pelo compilador do *Cancionero Manuel de Faria* não incide sobre poemas que sigam a lição do vate de Arezzo à luz de um rigor purista. A sombra do magistério literário de Petarca paira sobre a generalidade da recolha, projectando-se, porém, através de um filtro que adequa a sua lição à sensibilidade dolente que é típica do período maneirista.

São poucas as composições que integram uma memória textual petrarquista, e, as que o fazem, não seguem o sentido da composição original com precisão. Compare-se:

Datemi pace, o duri miei pensieri:  
non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte  
mi fanno guerra intorno e 'n su le porte,  
senza trovarmi dentro altri guerreri?

Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri,  
disleal a me sol, che fere scorte  
vai ricettando, et se' fatto consorte  
de' miei nemici sí pronti et leggieri?

In te i secreti suoi messaggi Amore,  
in te spiega Fortuna ogni sua pompa,  
et Morte la memoria di quel colpo  
che l' avanzo di me conven che rompa;  
in te i vaghi pensier' s' arman d' errore:  
perché d' ogni mio mal te solo incolpo.<sup>31</sup>

No me persigais mas, bana esperança  
que a pesar del deseo, y sus engaños  
me han llegado a termino mis daños  
que ni temo ni espero otra mudança.

Ya bivo sin temor, ni confiança,  
fructo de mis tan mal gastados años,  
y ansi tengo los bienes por estraños  
que aun me affige dellos la lembrança.

En este miserable estado puesto  
que mal puede benir, que el alma estrañe  
estando el pecho a males tan dispuesto?

Tiempo, fortuna amor se desengañe  
que contra ellos tomè por presupuesto  
que a quien no espera b'en, no hay mal,  
[que dañe.<sup>32</sup>

O ritmo, a estrutura frásica e o sentido do verso inicial de ambos os sonetos são muito semelhantes. O facto de estar em causa uma das composições em que Petrarca evoca o dia do enamoramento com profunda amargura, num momento em que os *Rerum uulgarium fragmenta* se aproximam do fim, é, por si, sintomático. Mas o modo como o soneto do *Cancionero Manuel de Faria* evolui, consubstancia-se numa conclusão dominada por um sentido de desengano bastante mais acentuado. O poeta italiano responsabiliza o coração pelos seus erros; o poeta que escreve em castelhano sente-se de tal forma fustigado pelos reveses da fortuna, que já não há dor que o possa atormentar — o seu desespero é total.

Na sequência de quanto aqui fica dito, verificamos, em conclusão, que a relação que os dois sonetos de D. Tomás de Noronha mantêm

<sup>31</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CCLXXIV, p. 348.

<sup>32</sup> *The cancionero «Manuel de Faria»*, «De incierto autor», XL, p. 103 [fol. 22v.].

com o resto da recolha pode ser interpretada à margem de uma solução de continuidade. Numa antologia poética em cujas páginas o desengano, a mudança, ou a vacuidade das aspirações terrenas são temas dominantes, também «Estava amor, e tinha a besta armada» e «Estava ontem ao tempo que passei» põem a descoberto os enganos de amor e a vacuidade da linguagem literária utilizada pelos seus cantores, mas de forma irónica.

As poucas informações de que dispomos acerca da cronologia de D. Tomás de Noronha corroboram este ponto de vista, considerando que, se ao tempo da crise dinástica era criança, tendo falecido no ano de 1561, em idade propecta, foi um poeta de charneira entre Maneirismo e Barroco<sup>33</sup>.

Ao transcrever essas duas composições na sequência textual do *Cancionero Manuel de Faria* constituída por sonetos, o compilador dá mostras de uma íntima compreensão das contradições que, apesar de serem próprias da produção lírica dos últimos anos do século XVI e da primeira metade do século XVII, fundamentam, pois, a sua unicidade conceptual.

<sup>33</sup> Não é esta, aliás, a única ocasião em que D. Tomás de Noronha ironiza a propósito da imitação petrarquista. Cf. o soneto que tem por epígrafe, «Ao Padre Girão, Frade Franciscano, por fazer os versos comprido», incluído por Mendes dos Remédios nas *Poesias inéditas de D. Tomás de Noronha, poeta satírico do sec. XVII*, p. 7:

Padre Girão, se a Vossa Reverência,  
lhe deu licença o louro Patriarca,  
para fazer os versos mais da marca,  
bem dada foi em sua consciência.

Porém se lh' a não deu, mostre Vocência  
exemplo em Camões, Lope ou Petrarca,  
e não me ande por aqui roçando alparca,  
porque me dá com um pau na paciência.

Se a Musa de Vocência é centopeia,  
sevandija do charco do Pegaso,  
versos faça — com Deus — de légua e meia.

Porém se algum coimeiro do Parnaso,  
lh' os levar por compridos à cadea,  
que há-de fazer Vocência neste caso?

A personalidade poética de D. Tomás de Noronha — que talvez não seja redutível ao «Marcial de Alenquer» de que fala Barbosa Machado, como o sugere a leitura do soneto que anda *ib.*, p. 1, com a epígrafe, «Casando segunda vez», «Temperei, confesso, o bem perdido» — mereceria, contudo, um estudo particularizado.