

Dynamique d'une expansion culturelle

PÉTRARQUE
EN EUROPE
XIV^e-XX^e SIÈCLE

Actes du XXVI^e congrès international
du CEFI,
Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995

A la mémoire de Franco Simone

Études réunies et publiées
par Pierre Blanc



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
7, QUAI MALAQUAIS (VI^e)
2001

www.honorechampion.com

PETRARCA EM REDONDILHA

Rita Marnoto

On se propose ici d'analyser les processus interactifs inhérents à l'expansion du message pétrarquien dans le champ de la poésie portugaise composée en redondilha (vers de 5 ou 7 syllabes accentuées). La période considérée se situe entre les débuts de l'époque Renaissance (fin du XV^e) et l'apogée de la période maniériste (début du XVII^e).

Concernant la littérature portugaise, la diffusion initiale du message pétrarquien s'effectue dans un contexte culturel dominé par le lyrisme courtois de tradition ibérique. Les caractéristiques sémantico-formelles de ce substrat (caractère abstrait de la thématique, circularité des structures techniques de composition, exigüité de la mesure syllabique de la redondilha), ne favorisent cependant pas une ouverture immédiate au nouveau modèle.

Des processus complexes de contaminatio en découlent qui conduisent le phénomène littéraire du pétrarquisme, après une lente fermentation, à évoluer rapidement dans le sens d'un auto-dépassement. Les signes les plus évidents de réaction au pétrarquisme se manifestent dans l'écriture en redondilha, et sont sous-tendus par les structures conceptuelles et stylistico-rhétoriques issues de la tradition ibérique.

É meu objectivo analisar, na sua globalidade, os processos de interacção inerentes à expansão da mensagem petrarquiiana (utilizando a terminologia proposta pela organização deste congresso), no domínio da poesia portuguesa vazada em verso de redondilha escrita entre os alvares do período renascentista e o ocaso do período maneirista.

Este quadro periodológico abrange um lapso temporal que medeia entre finais do século XV e inícios do século XVII.

1.

No contexto peninsular ibérico, chama-se verso de *redondilha*, ou *redondilho*, ao verso que tem menos de dez sílabas acentuadas¹, que são

¹ Em consonância com as características específicas da Língua Portuguesa, a contagem do número de sílabas de cada verso efectua-se até ao último acento.



Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras



1317618357

sempre em número ímpar. Tal designação é extensiva aos mais variados tipos de composição escritos nessa medida métrica. O verso de sete sílabas é habitualmente denominado *redondilha maior*, o verso de cinco sílabas *redondilha menor*, e o de três *redondilho quebrado*.

No século XVI, as medidas mais usadas são a redondilha menor e a redondilha maior (de cinco e de sete sílabas acentuadas, respectivamente). São designadas, no seu conjunto, como *medida velha*, por oposição à *medida nova*, isto é, o verso de dez sílabas, de proveniência italianizante. Nas Letras portuguesas, o primeiro cultor do verso decassilábico foi o poeta Francisco de Sá de Miranda, protagonista de uma mítica viagem cultural até à Itália, realizada, muito provavelmente, na segunda década de Quinhentos.

Em Portugal, toda a renovação do lirismo renascentista tem por referência a lição de Petrarca². O verso de dez sílabas logo se erige, pois, em meio de expressão privilegiado de conteúdos semânticos de proveniência petrarquiana.

No domínio da poesia em redondilha, por sua vez, a difusão desse modelo é sujeita a um processo de fermentação mais longo e apurado, que implica complexos processos de *contaminatio*.

2.

Na grande compilação poética organizada por Garcia de Resende, o *Cancioneiro geral*, há sinais evidentes do conhecimento dos *Rerum uulgarium fragmenta*. Este cancionero foi editado em 1516, e reúne a produção em medida velha compreendida entre meados do século XV e o momento da sua publicação. A incidência do exemplo de Petrarca circunscreve-se, porém, a um domínio temático muito restrito, o do sentimento da natureza – e, mesmo assim, dentro de certos limites e com repercussões sobre um escasso número de textos.

Esse tema assume particular relevo em composições dedicadas à recordação dos encantos da figura feminina, ou ao regresso do amante a locais onde outrora teve o privilégio de se deleitar com a companhia da mulher amada. Neste âmbito, distinguem-se os poetas Duarte de Brito e Diogo Brandão.

Tanto o soneto 35 dos *Rerum uulgarium fragmenta*, «Solo et pensoso, i piú deserti campi», como a canção 129, «Di pensier in pensier, di monte in monte», estariam presentes na memória de Diogo

² Como mostrei em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Universidade de Coimbra, 1994.

Brandão quando escrevia as trovas *Estando ausente sua dama, endereçadas a Henrique de Sá*³, espécie de versão *naïf* dos originais italianos. Em comum, tópicos como o desejo de fugir das gentes causado pela grande dor⁴, a deambulação entre o cimo dos montes e as covas dos vales⁵, a impossibilidade de dissimular o sofrimento⁶, ou o carácter especular de uma paisagem que devolve ao amante os seus tormentos, acentuando-os:

Nem as tristezas ós pares,
que meu viver desajudam,
por mudar muitos lugares
nam se mudam.
Porqu' amor, qu' assi me trata,
vai comigo,
que m' é tam cruel imigo
que me mata⁷.

Mas já a fuga dos povoados a que alude este mesmo poeta, nas *Trovas que fez Diogo Brandão e um seu amigo, partindo ambos donde estavam suas damas, que eram também amigas e moravam ambas em uma casa* –

Fogíamos de povorados,
da vida mui pouco certos,
folgámos desesperados
com caminhos nom usados
e desertos.
Nosso triste pensamento
ali nunca repousava,
nam sei como tal tormento
e tamanho sentimento
nam matava!⁸

–, poderia ser perfeitamente integrada na tipologia da *uisio* medieval, dado que não é tanto o gosto pelo espectáculo da natureza a dominá-la, como a atracção pelo que de medonho e terrificante em si contém os ermos.

³ *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, texto estabelecido, prefaciado e anotado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, Instituto de Alta Cultura, 1973, vol. I, pp. 301-4.

⁴ *Ib.*, p. 302, v. 31 ss.

⁵ *Ib.*, v. 39 ss.

⁶ *Ib.*, p. 303, v. 23 ss.

⁷ *Ib.*, p. 302, vv. 63-70.

⁸ *Ib.*, p. 307, vv. 61-70.

Do segundo desses poetas, Duarte de Brito, recordem-se, em particular, as composições *Partindo de Santarém* e «Ho fuente de crueldad»⁹.

Nesta última, o sofrimento amoroso causado pela crueldade feminina leva o amante a procurar os mais desertos lugares para chorar:

que me hazes ir buscar
pera lhorar,
los mas desiertos lugares¹⁰.

Duarte de Brito partindo de Santarém, por sua vez, apresenta uma estrutura algo diferente. O viajante que atravessa os campos de Santarém recorda saudosamente aquela por quem se encontra apaixonado, e logo a paisagem se carrega de tons anuviadores, fruto da sua visão subjectiva. Sob o seu olhar, as serranias figuram a tristeza que o invade, as flores e as rosas perdem o viço, e até os campos e as sombras graciosas comungam da amargura que sente. São dois os passos que reenviam – embora de modo vago – para o texto do soneto 35 dos *Rerum vulgarium fragmenta*, «Solo et pensoso, i piú deserti campi»:

Polas mui ásperas vias
de tristezas caminhando

Polas mui grandes montanhas,
caminho de meu pesar,
nam cessando caminhar¹¹

A expressão «ásperas vias» é comum ao texto português e ao italiano. Além disso, em ambos os excertos transcritos se alude a uma mesma atitude gestual, a do caminhante que percorre uma paisagem inóspita, com uma outra possível recordação remota, no último caso, do início da canção «Di pensier in pensier, dí monte in monte».

Todavia, a questão das fontes de modo algum fica encerrada com esta remissão. Na verdade, os versos citados são quase idênticos àqueles com que se inicia o *Razonamiento que fizo Alfonso Enriques*:

Por la muy áspera via
de passiones caminando¹²

⁹ *Ib.*, pp. 145-7 e 156.

¹⁰ *Ib.*, p. 156, vv. 46-8.

¹¹ *Ib.*, p. 146, vv. 13-4 e 37-9.

¹² Esta fonte peninsular foi assinalada por Aida Fernanda Dias, em *O Cancioneiro geral e a poesia peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivência*. Coimbra, Almedina, 1978, pp. 116-21, donde cito.

O *Razonamiento*, como o título indica, contém em si uma reflexão acerca dos perigos de amor que nada deve, por sinal, à matriz petrarquista. Este tipo de composição é designado, na península ibérica, como *romance* – longo poema em redondilha, sustido por uma pequena estrutura narrativa e eivado por muitas reminiscências da pastorela, a saber, o pequeno quadro natural apresentado no seu início e a atitude do protagonista, que cavalga ou caminha.

Ao retomar os versos iniciais do poema de Alfonso Enriques, Duarte de Brito transpõe, com perspicácia, alguns elementos da poética peninsular para a esfera da temática petrarquista do sentimento da natureza. Se a alusão ao enquadramento paisagístico típica do início do romance é geralmente considerada reminiscência da pastorela, o mesmo se costuma dizer a propósito da atitude de caminhar ou cavalgar característica do seu protagonista, a colocar em paralelo com a do cavaleiro que encontra a pastora. «Caminando por mis males» é o *incipit* de um célebre romance de Garci Sánchez de Badajoz, precursor desta forma poética por ele mesmo designada como romance¹³.

Entre o petrarquismo e a tradição peninsular ibérica desenha-se, pois, uma linha de continuidade dotada de toda a clareza. Nestas circunstâncias, a mensagem petrarquiiana não pode deixar de ser sujeita a um processo de simplificação e de redução semântica. A relação que se estabelece entre o quadro natural e o estado de espírito do amante não é explicitada, o que redundará, não raro, no carácter convencional do cenário descrito.

O facto de ser este o âmbito que em primeiro lugar se abre à modelização da lição de Petrarca encontra-se estritamente relacionado com fenómenos de substrato. Além do que ficou dito sobre o romance peninsular, recorde-se, ademais, que nas cantigas dos trovadores galego-portugueses as apóstrofes a elementos da natureza eram frequentes. Mas se alargarmos o nosso campo de pesquisa às prosas de edificação onde encontramos os sinais prístinos do conhecimento do magistério de Petrarca, daí resultará a reafirmação da coerência desta linha evolutiva. Refiro-me ao *Bosco deleitoso* e ao *Horto do esposo*, escritos entre finais do século XIV e inícios do século XV¹⁴. Nas suas

¹³ Publicado no *Cancionero general* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511), sale nuevamente a la luz reproducido en facsímile por acuerdo de la Real Academia española con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moniño. Madrid, 1958, pp. CXXXVII r.-VIII; cf., além disso, o início de um outro romance de Garci Sánchez, igualmente publicado no *Cancionero general*, pp. CXX-XXI r., «Caminando en las honduras / de mis tristes pensamientos», sem esquecer, igualmente, «Caminando sin placer / un dia casi nublado», de D. Luís de Castelvi, *ib.*, p. CXXXVIII.

páginas, Petrarca é apresentado como o eremita apologista da vida solitária que vive em íntima comunhão com Deus e com a natureza. Volvido um século, será, da mesma forma, o Petrarca perscrutador de ermos e paisagens a atrair sobremaneira os poetas do *Cancioneiro geral*.

De outra forma, a análise do estado de espírito do amante carece de profundidade. Sob esta óptica, fica bem patente o espaço que medeia entre a poesia cortesanesca cultivada na península ibérica e a poesia de Petrarca.

No plano estilístico-retórico, através da personificação e da sinédoque, é encenada a repartição do amante numa série de entidades mediadoras entre ele próprio e aquilo que sente, que representam estados psico-somáticos, sentimentos, ou partes do corpo. Por consequência, entre o sujeito e a sua interioridade interpõe-se uma barreira cognitiva que não lhe permite auto-analisar-se, relegando-o para uma posição essencialmente passiva. Daí a frequência com que a sua pessoa é referida com recurso a formas pronominais oblíquas.

Pelo que diz respeito ao plano estrutural, a poesia em redondilha é uma poesia circular, que tem por objectivo emular um mote cujo sentido se mantém inalterado. É a arte do *falar trocado* e das *agudezas*. No final de cada cantiga, são repetidas não só as rimas do mote, como também, muitas vezes, um dos seus versos. Daí a possível etimologia de *redondilha* a partir de *redondo*. Sendo assim, o código técnico-compositivo, que coordena a coerência textual de longo raio de acção, não assume uma função articulatória determinante.

Aliás, a fusão num todo de amante, amada e *continuum* espaço-temporal não seria conciliável com um tipo de texto em que *res* e *signa* são colocados em planos diversos – o que é válido não só para o *Cancioneiro geral*, como também para outros textos em redondilha que remontam à mesma época.

3.

No momento sucessivo, assistimos à intensificação dos processos de inspiração dialéctica próprios do modelo cortesanesco. O que acabará

¹⁴ José Leite de Vasconcelos, nas suas *Lições de filologia portuguesa*. Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926, 2ª edição melhorada, pp. 133 e 136-7, considera *terminus ad quem* da composição do *Bosco deleitoso* o século XV, e situa a redacção do *Horto do esposo* em inícios do século XV ou fins do século XIV, opinião aceite pelos editores modernos destes tratados; cf. Augusto Magne, *Introdução a Bosco deleitoso*, edição do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário, *I. Texto crítico*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1950; e Bertil Maler, *Prefácio a Orto do esposo*, texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV, edição crítica com introdução, anotações e glossário, *I. Texto crítico*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1956.

por contribuir, e de forma só aparentemente paradoxal, para uma sucessiva abertura à modelização do padrão petrarquiano.

A ruptura da unidade existencial do sujeito, tal como fora descrita pelos poetas do período anterior, tem como contraponto um outro movimento que lhe é complementar, mas de sinal contrário. Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda insistem, em numerosos passos, no facto de os efeitos deste conflito se projectarem sobre o próprio protagonista. A um movimento de dispersão, que evidencia a referida fragmentação actancial, segue-se um outro de convergência, que coloca a tónica sobre a concentração dos efeitos desse drama no âmago da interioridade do sujeito, e que é perspectivado numa escala aumentativa. À diferença do que acontece na generalidade das composições do *Cancioneiro geral*, que se ficam pela focalização da primeira destas fases – a encenação das *personae* – estes poetas são sobremaneira atraídos pela representação da dramaticidade do conflito daí decorrente. A animação que caracterizava as páginas da recolha de Resende deixa lugar, desta feita, a um conflito muito mais dilacerante, dado que os seus efeitos se mostram verdadeiramente aniquilantes.

A partir do momento em que as consequências da acção destas entidades abstractas se projectam directamente sobre o sujeito lírico, ele deixa de ser tão só palco de uma encenação, para passar a ser vítima imediata da sua actuação destruidora. O que tem por sucedâneo uma dispersão que, do plano da fenomenologia, tende a estender-se ao da ontologia. Não são os olhos, o coração, ou a boca do amante a sofrerem as penas inculcadas pelo sentimento amoroso, mas ele próprio, dentro dele, entre ele e ele:

Comigo me desavim,
no extremo son do perigo;
não posso aturar comigo
nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia
antes que esta assi crescesse;
agora já fugiria
de mim se de mim pudesse.
Que meo espero ou que fim
do vão trabalho que sigo
se trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?¹⁵

¹⁵ *Poesias* de Francisco de Sá de Miranda, edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle, Niemayer, 1885, reimpr. anastática em Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989, p. 15.

A cisão perpetra-se no seio da interioridade do amante – o que, de facto, lhe confere um maior grau de intimidade, mas, da mesma feita, acentua o seu carácter inelutável. Aqui reside o fundo trágico desta poesia, decorrente da dilatação, até aos seus limites extremos, das consequências dos processos de despersonalização que lhe são característicos.

É neste ponto que emergem os limites da poética que a enforma: a impossibilidade de dar voz a conteúdos íntimos a partir das premissas sógnicas oferecidas pela tradição peninsular.

As duas primeiras sextinas da Literatura Portuguesa – «Ontem posse o sol e a noute»¹⁶ e «Não posso tornar os olhos»¹⁷ – foram escritas por esses dois poetas, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, e reentram, sintomaticamente, neste quadro conceptual.

É provável que esta tenha sido a primeira forma petrarquista a ser cultivada em Portugal. As sextinas de Bernardim e de Miranda são vazadas, porém, em redondilha maior. Uma composição que se desenvolve circularmente, através da repetição das mesmas palavras rima, de acordo com um esquema cíclico, adapta-se muito bem, por consequência, a um universo poético dominado por modelos que não privilegiam uma evolução nem em sentido temático, nem em sentido estrutural. «Ontem posse o sol e a noute» e «Não posso tornar os olhos» têm por motivo a passagem do tempo. Esta entidade abate-se sobre o sujeito, envolvendo-o num ciclo que gira sobre si mesmo, sem deixar lugar a qualquer tipo de esperança.

Também neste caso é pertinente evocar fenómenos de substrato, que têm a ver com a técnica construtiva da paralelística, tipo de composição cultivado pelos trovadores galego-portugueses que se desenvolve através de uma sucessão de estrofes onde são repetidas as mesmas palavras em posição rimática.

É claro que a associação da redondilha ao esquema circular da sextina, tomada por si, nada deve a Petrarca. Mas, por outro lado, ela faz-se sinal das potencialidades modelizantes que ficam contidas numa intersecção de padrões que começa a germinar.

A grande questão que a partir deste momento se coloca diz respeito, pois, ao problema da *imitatio*.

¹⁶ Bernardim Ribeiro, *Obras completas*, prefácios e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, vol. 2, pp. 182-3.

¹⁷ Que chegou até nós em duas versões; cf. *Poesias* de Francisco de Sá de Miranda, pp. 58-60 e 683-4.

4.

A afirmação da teoria da *imitatio*, concebida à luz do ideal renascentista do cânone perfeito, terá por consequência a marginalização programática da arte da redondilha.

O poeta português que segue, de modo mais fiel, os preceitos normativos e formalizantes ditados por Horácio, é António Ferreira. Devoto leitor da sua *Ars poetica*, escreve uma série de epístolas onde aconselha os amigos a seguirem o exemplo do «grã Flaco», como lhe chama¹⁸. Ferreira recusa peremptoriamente a *redondilha*, por considerar a voga italianizante em muito superior à tradição peninsular ibérica. A sua condenação ficou gravada em versos lapidares:

Eu por cego costume não me movo:
vejo vir claro lume de Toscana,
neste arço; a antiga Espanha deixo ao povo¹⁹.

Assim sendo, só usa o verso de dez sílabas. Não quererá isto dizer que, no plano semântico-pragmático e no plano técnico-compositivo, a sua produção poética permaneça impermeável ao influxo do modelo cortesanesco.

Todavia, o *aut aut* de António Ferreira ilustra claramente a escassa incidência do princípio da *imitatio*, concebido em termos normativos, sobre a poesia vazada em medida velha.

5.

Quando, na segunda metade do século XVI, a redondilha se erige em veículo expressivo da lição de Petrarca, é para a assimilar de uma forma bastante livre, e sem que os preceitos imitativos sejam levados à letra. Esta atitude decorre já da cosmovisão maneirista e da interpretação mais abrangente do princípio da *imitatio* que lhe anda associada. Entre modelo e cópia estabelecem-se relações nebulosas, quando não problemáticas.

O tratamento de temas petrarquianos tais como a descrição do retrato feminino, a exploração do estado de enamoramento, ou o sentimento da natureza, anda associado, pois, quer a permanências da tradição penin-

¹⁸ António Ferreira, *Poemas lusitanos*, com prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1939-40, vol. 2, p. 74, v. 9.

¹⁹ *Ib.*, p. 177, vv. 3-5.

sular, quer à influência da teoria neoplatónica do amor. Estes processos de *contaminatio* são sustidos por conexões que têm tanto de complexo como de subtil.

A atitude passiva do amante, típica das composições incluídas no *Cancioneiro geral*, cruza-se harmoniosamente com a concepção neoplatónica do amor – e Petrarca é a plataforma comum. A análise psicológica do espaço interior ganha em pessoalidade, embora nunca seja elaborada de um modo tão profundo como nos *Rerum vulgarium fragmenta*, ou como na própria produção poética em verso decassilábico escrita entre a segunda metade do século XVI e o início do século XVII. Aliás, a exiguidade da medida métrica da redondilha não facilitaria a expressão de conteúdos íntimos. Mas os jogos de contraposição característicos da poesia peninsular adaptam-se muito bem ao sistema de antíteses que enforma os versos de Petrarca.

Na descrição da figura feminina, o protótipo de Laura cruza-se com elementos próprios da tradição peninsular. A bela Leonor cantada por Camões em «Descalça vai para a fonte» é, simultaneamente, uma donzela palaciana e uma moça rústica:

Descalça vai para a fonte
 Leonor pela verdura;
 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;
 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;
 vai fermosa, e não segura²⁰.

As mãos de prata, a brancura que supera a da neve, e os cabelos de ouro poderiam fazer desta Leonor uma Laura cantada em redondilha. Mas a nudez dos seus pés, a cinta fina de escarlata, o saínho de chama-

²⁰ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra, Almedina, 1994, pp. 55-56.

lote e a vasquinha de cote, juntamente com o pote que leva à cabeça e o testo que detém entre as mãos, são notações de reminiscência popularizante, que a imergem num contexto peninsular.

Desconhece-se a origem do mote «Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura; / vai fermosa e não segura». Contudo, se aproximarmos o seu último verso, que faz de refrão, do verso 71 da célebre canção 323 dos *Rerum vulgarium fragmenta*, «Standomi un giorno solo a la finestra» – «Lieta si dipartio, nonché sicura» –, novas perspectivas de leitura se abrem, pois Petrarca poderá ser uma das suas fontes, em virtude das semelhanças de expressão textual. Recordemos toda a estrofe:

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
 pensosa ir sí leggiadra et bella donna,
 che mai nol penso ch'i' non arda et treme:
 humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
 et avea indosso sí candida gonna,
 sí texta, ch'oro et neve para in seme;
 ma le parti supreme
 eran avolte d'una nebbia oscura:
 punta poi nel tallon d'un picciol angue,
 come fior colto langue,
 lieta si dipartio, nonché sicura.
 Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!²¹

O passo articula-se em dois momentos: a exaltação da beleza de uma mulher que será Laura, na frente, e a evocação do trágico episódio que lhe rouba a vida, transformando-a em Eurídice, na sirima.

A descrição da figura feminina que fica contida na primeira parte da estrofe tem em comum com a de Leonor a referência à saia («gonna») e o uso das metáforas do ouro e da neve («oro et neve»). Todavia, logo nos primeiros versos da sirima, essa Laura-Eurídice é envolta numa névoa indistinta – quiçá presságio do funesto acidente que porá fim à sua vida.

Daí que, ao nível temático, as semelhanças directas entre os versos de Petrarca e a cantiga de Camões se limitem à primeira parte da estrofe. O quadro representado em «Standomi un giorno solo a la finestra» é dotado de uma tal pregnância visiva, que não podemos deixar de associar o «tallon» desnudo aos pés de Leonor. Mas se o facto de Leonor ir para a fonte descalça confere um toque de galhardia à sua figura, o calcanhar nú de Laura-Eurídice é um pormenor imagético que se faz sinal da des-

²¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 1964, p. 399, vv. 61-72.

graça que sobre ela se abate. Leanor nada tem de trágico. A sua beleza é corroborada pela alegria e pela jovialidade que lhe são próprias.

Apesar de tudo, o verso eventualmente retomado por Camões é o penúltimo da sirima. Note-se, porém, que o poeta português lhe inverte o sentido, ao substituir a conjunção «nonché» por uma partícula negativa²² – «vai fermosa e não segura».

6.

É também no âmbito da redondilha que são detectáveis as mais significativas atitudes de reacção em relação ao petrarquismo. Já Sá de Miranda, na écloga *Encantamento*, havia posto na boca da velha Inês uma crítica aos fenómenos sociais de moda que andavam associados ao petrarquismo, em nome da moral e dos bons costumes²³. Também na comédia renascentista a voga petrarquizante dera motivo a muitas chacotas.

É das composições em medida velha que brotam, porém, os sinais mais evidentes de uma atitude de distanciamento crítico em relação ao

²² A tradução de «nonché» (que, em italiano, tem um significado afirmativo) com sentido negativo é comum, aliás, em textos portugueses do século XVI. Recorde-se a transposição do oitavo verso do soneto de abertura dos *Rerum uulgarium fragmenta* («spero trovar pietà, nonché perdono») levada a cabo por Francisco de Sá de Miranda – «Se não achar piedade, ache perdão» (*Poesias*, p. 71, v. 12), com a variante «[Pois piedade nam acha] achar perdão» – e por António Ferreira – «busco piedade só, não glória, ou fama» (*Poemas lusitanos*, vol. 1, p. 5, v. 12). Mas Diogo Bernardes escreve: «desculpa e piedade achar entendo» (*Obras completas*, com prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1945-6, vol. 1, p. 1, v. 7).

²³ A fala é vazada em verso de dez sílabas:

Também vosoutros todos vos queixais
(como já disse) muito; e mais costume
parece que rezão que ora tenhais.
Cada um se chama facha ardente, e lume,
e frágua onde se prova sua fineza;
e d' estes tais queixume após queixume.
Quisera nos amores mais simpreza,
ou digo que os quisera mais singelos
e mais dissimulada esta tristeza.
Não os queria assi tam amarelos,
nem tam achadiços: este geme,
d'estoutro chorão os seus olhos belos,
outro por Julho e por Agosto treme,
arde em Dezembro, foge a claridade,
sospeitoso de si mesmo se teme.

(Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, p. 488, vv. 272-86)

petrarquismo. O que está em causa não é propriamente, como nos decassílabos de *Encantamento*, uma questão ética – mas sim uma questão semiótica muito premente, relativa à dificuldade em traduzir literariamente certos conteúdos, à margem do cânone literário instituído.

Já Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes – para não falar dos poetas do *Cancioneiro geral* – haviam louvado os encantos da mulher morena, ou até preta. Do primeiro, recorde-se a cantiga «No tengais passión, señora, / en ser morena, / que morena es la color / que a mí dá pena»²⁴. De Diogo Bernardes, por sua vez, tenha-se presente o vilancete «Escapei de cem mil mouros / e nesta terra Somata / uma só moura me mata»²⁵.

Camões vai mais longe. Nas trovas aos «olhos verdes»²⁶, põe em causa o valor de atributos canónicos, tais como o coral dos lábios, a cor de neve dos dentes, ou os cabelos ondulados.

Mas quando a pretidão de «uma cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárborã», o cativa, opera uma clara inversão de valores: a beleza desta escrava nada deve à formosura de uma Laura:

Pretos os cabelos,
onde o povo vão
perde opinião
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,
tão doce a figura,
que a neve lhe jura
que trocara a cor.
Leda mansidão
que o siso acompanha;
bem parece estranha,
mas bárborã não.

Presença serena
que a tormenta amansa;
nela enfim descansa
toda a minha pena.
Esta é a cativa
que me tem cativo,
e, pois nela vivo,
é força que viva²⁷.

²⁴ Pero de Andrade Caminha: Vanda Maria Coutinho Garrido Anastácio, *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1993, vol. 3, p. 517.

²⁵ *Obras completas*, vol. 3, p. 169.

²⁶ *Rimas*, pp. 13-15.

²⁷ *Ib.*, p. 89; as palavras anteriormente citadas fazem parte do *incipit* destas trovas.

O *jogo de agudezas* típico da poesia peninsular é posto ao serviço deste contraponto entre fisionomias, que é também um contraponto entre padrões literários e entre culturas, entre a Europa dos Bárbaros do norte e um Portugal virado para as rotas do Atlântico e do Índico, em diálogo com outros Bárbaros, os Bárbaros do sul.

No *Cancionero Manuel de Faria*, por sua vez, anda um romance de Fernão Correia de Lacerda²⁸ onde o modelo de Petrarca é parodiado. Trata-se da *lamentatio* de um zagal, que se lastima por a sua cara e o seu coração se terem tornado negros, consumidos pelo fogo de amor:

Negra tengo la cara
negro el coraçon
qu[e] el amor qu[es] fuego
bolviome carbon²⁹.

Através de um método de redução ao absurdo, muito ao gosto do *falar trocado*, conta-se como o pranto do triste enamorado dá lugar a pranto («el llanto en llanto parò»), enquanto ele canta um mote sem saber que canta («En un mote ageno empieça / sin saber donde empeçò»), e chora cantando, junto de um mirto que o gelo da ausência incendiou («Ansi llorava cantando / al pie de un mirto sin flor / retrato de su esperanza / que el yelo de auzencia abrazo»)³⁰.

O tema da *lamentatio* do pastor tem reminiscências clássicas. O episódio de Polifemo e Galateia, nas *Metamorfoses*, foi muito apreciado pelos poetas do Renascimento, que o associaram à voga petrarquista. Também o texto de Fernão Correia de Lacerda se encontra ligado à tradição bucólica. Se o seu protagonista é um zagal, muitas das características do romance encontram antecedentes na pastorela. Desta feita, desenha-se uma malha onde precedentes literários, padrões sígnicos e influências estéticas se intersectam num todo estruturado de forma orgânica.

Esta multiplicidade de determinantes consubstancia-se, porém, numa paródia de sentido *dérivoire*, que visa alguns dos mais desgastados lugares-comuns petrarquistas – as figuras de oposição e as metáforas amorosas –, e que, simultaneamente, tem na sua base processos característicos do filão cortesanesco – a despersonalização, a cisão e a perda do domínio de si, para além do próprio funcionamento dialéctico

²⁸ *The Cancionero 'Manuel de Faria'*, a critical edition with introduction and notes by Edward Glaser: *Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft*, 2, 3, 1968, pp. 169-171.

²⁹ *Ib.*, p. 170, vv. 21-4.

³⁰ *Ib.*, vv. 12, 17-8 e 61-4.

do plano retórico do texto, particularmente notório no caso da antítese e do paralelismo.

A superação do cânone petrarquista tem no seu cerne, pois, procedimentos típicos da poesia cortesanesca – o *jogo de agudezas* e o *falar trocado*.

7.

Daqui se conclui que a poesia escrita em redondilha é, da mesma feita, um domínio onde a lição de Petrarca tarda a frutificar, e donde partem os primeiros sintomas de uma distância crítica em relação à voga petrarquista. Um tecido literário com tradições tão arreigadas não poderia deixar de oferecer certa resistência às novidades vindas de Itália. Na verdade, na poesia em medida velha, Petrarca nunca foi imitado à luz da normatividade imposta pela teoria da *imitatio*. Esta constatação tem por corolário a abertura à *contaminatio* que lhe é característica. Assim podemos também compreender as razões pelas quais os sinais mais evidentes de reacção ao petarquismo são vazados em redondilha e são sustidos pelas estruturas conceptuais e estilístico-retóricas das *agudezas* e do *falar trocado*.