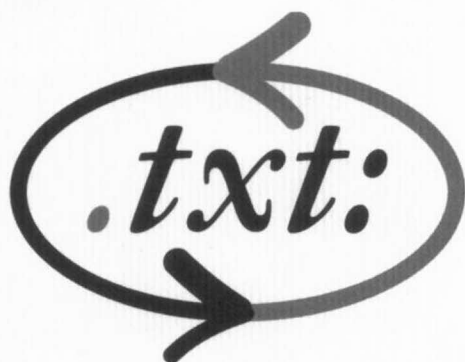


Critica del testo



VI / 2, 2003

viella

© Dipartimento di Studi Romanzi, Università di Roma «La Sapienza»
ISSN 1127-1140 ISBN 88-8334-140-6
Rivista quadrimestrale, anno VI, n. 2, 2003
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 125/2000 del 10/03/2000
Sito internet: <http://cisadu2.let.uniroma1.it/critica>

Direzione: R. Antonelli, F. Beggato, P. Boitani, C. Bologna, N. von Prellwitz

Direttore responsabile: Roberto Antonelli

Questo volume è stato stampato con il contributo COFIN-MIUR 2003

Viella
libreria editrice
via delle Alpi, 32 – I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 758 – fax 06 85 35 39 60
e-mail: viella@flashnet.it

Saggi

- Monica Longobardi
Sondaggi retorici nelle epistole di Guiraut Riquier. Figure di ripetizione e proverbio 665
- Corrado Bologna
Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso 721
- Andrea Malagamba
Il concetto di "attenzione" nello Zibaldone di Giacomo Leopardi 755
- Martin Rueff
L'art de la fugue. Ou de la littérature comme forme symbolique. A propos de J. C. Cavallin, Poeta Faber, Verona 2003 779
- Valerio Magrelli
L'invasione degli ultratesti 801

Radiografie

- Sergio Bozzola
Lettura stilistica di Rerum vulgarium fragmenta 310 («Zephyro torna e 'l bel tempo rimena») 821
- Rita Marnoto
«Spero trovar pietà, nonché perdono». Tradução e imitação no lirismo português do século XVI 837

Proposte

- Giulia Pongiglione
La lirica di Michelangelo e i poeti savonaroliani 855

Ermeneutica minima

- Roberto Rea
Per il lessico di Guido Cavalcanti: «sbigottire» 885

- Riassunti – Summaries** 897

- Biografie degli autori** 903

Rita Marnoto

«Spero trovar pietà, nonché perdono».
Tradução e imitação no lirismo português
do século XVI

O fundamental papel desempenhado pelo petrarquismo, na renovação da poesia portuguesa de Quinhentos, contrasta com o espaço que, no plano editorial, fica reservado à tradução da obra de Petrarca. Apesar de o *Canzoniere* se ter erigido em fulcro da afirmação de todo o lirismo renascentista, nunca foi dado aos prelos, no século XVI, total ou parcialmente que fosse, em língua portuguesa.

Essa situação de forma alguma pode ser assimilada a um *vacuum*, se tivermos em linha de conta a função propulsora que, no domínio da sua transposição, foi desempenhada pela cultura portuguesa, com relocalizações a Leste e a Oeste, em sentido projectivo e com eventuais aberturas transculturais. É de origem portuguesa o autor da primeira tradução castelhana do *Canzoniere*, publicada em Veneza — Salomon Usque, também chamado Salusque Lusitano, um judeu refugiado em Itália¹. Se a versão de Usque apenas contempla parte do *Canzoniere*, já a de Henrique Garcês é integral². Trata-se, da mesma feita, de um português. Garcês nasceu no Por-

1. *De los sonetos canciones mandriales y sextinas del gran poeta y orador Fr. Petrarca* traduzidos de toscano por Salusque Lusitano, con breves sumaros o argumentos en todos con dos tablas una castellana y la otra Toscana y Castellana con Privilegios. En Venecia en casa de Nicola Bevilacqua, 1567; Id. 1568 (cfr. Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano 1877, reed. anastática, Sala Bolognese 1979, p. 124).

2. *Los sonetos y canciones del poeta Fr. Petrarca que traduzia Henrique Garcês de lingua thoscana en castellana*. Dirigido a Philipppo segundo deste nombre monarcha primero de las Espanas è Indias Oriental y Occidental, en Madrid, impresso en casa de Guillermo Droy, 1591 (cfr. Ferrazzi, *Bibliografia* cit., p. 125).

to, mas a sua tradução, que é a primeira completa, tem a particularidade de provir do outro lado do Atlântico. Depois de ter passado a Espanha, Garcês, que trabalhava na actividade mineira, rumou à América. O seu Petrarca em castelhano teve por cenário o ambiente colonial do Perú³.

Tendo em linha de conta o bilinguismo que caracteriza a literatura portuguesa desse período, em cujo contexto se enquadra o uso do castelhano pelos dois tradutores, Usque e Garcês, daí decorre a possibilidade de que o *Canzoniere* fosse lido nessa língua. Todavia, Petrarca era bem conhecido em Portugal, já muito antes de Salusque Lusitano e Garcês terem editado as suas versões, em 1567 e em 1591. Os primeiros ecos da sua lírica, ainda fugazes, é certo, encontram-se no *Cancioneiro geral*, a monumental compilação organizada por Garcia de Resende, onde se encontra reunida a poesia de redondilha produzida em ambiente cortesão, entre meados do século XV e a data da sua edição, 1516⁴.

A ausência de traduções para português corresponde, pois, à outra face de um convívio íntimo, diuturno, com o *Canzoniere*. O modelo de Petrarca, além de ocupar, a partir de meados do século, uma posição de centralidade no poli-sistema da época, utilizando o conceito de Even-Zohar⁵, foi dotado de uma abrangência tão lata,

3. O Continente americano erigir-se-á de novo, no século XIX, em palco da tradução do Petrarca vulgar para português, no clima patriótico do Brasil independente. A enorme receptividade da cultura italiana, emblematizada pelo matrimónio do imperador Pedro II de Bragança com Teresa Cristina Maria de Bourbon, deu lugar à edição de várias antologias poéticas, em tradução, de entre as quais recordamos, pelo seu equilíbrio e elegância, o *Ramalhete poético do Parnaso italiano*, editado no Rio de Janeiro pela Tipografia J. Villeneuve em 1843, graças aos cuidados de Luís Vicente De Simoni, um médico genovês, estabelecido no Rio de Janeiro, que assim aporuguesou o seu nome.

4. A poesia compilada no *Cancioneiro geral* é escrita em verso de redondilha (redondilha maior, com sete sílabas que se contam até ao último acento, redondilha menor, com cinco, e verso quebrado, com três) ou de arte maior, tipologia que lhe é correlata. Nem o hendecassílabo, nem o heptassílabo italianos, nem as formas poéticas que lhes andam associadas, se encontram representados nas suas páginas. Para um panorama geral do petrarquismo português, cfr. R. Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra 1997.

5. I. Even-Zohar, *Polysystem Theory*, in «Poetics Today», 11 (1990), pp. 9-26. Em italiano, cfr. *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard,

que deu lugar, ao longo de toda a centúria, a múltiplos fenómenos de intersecção, quer no domínio da poesia cancioneresca de tradição peninsular ibérica, quer pelo que diz respeito aos novos horizontes literários e às novas áreas do conhecimento em processo de expansão. O dinamismo decorrente desse cruzamento com fenómenos de substrato e com códigos epocais não é conciliável, de forma alguma, com um mero decalque de temas ou formulários. Se há fenómeno susceptível de contrariar aquela corrente de opinião que vê no petrarquismo uma mecânica inerte de repetição, será, com certeza, o caso português.

No plano histórico-social, o Portugal de Quinhentos é uma nação apostada nas Descobertas, extremamente receptiva ao novo e ao exótico e, como tal, atentíssima a todos os estímulos que lhe chegam do exterior⁶. Por sua vez, no plano das poéticas, é muito forte o pendor formalizante decorrente do impacto da teorização horaciana⁷. Só no contexto dessa rede de interrelações poderá ser cabalmente compreendida a força propulsora assumida pelo petrarquismo como código, nos termos em que é definido por Umberto Eco⁸, enquanto sistema de probabilidades susceptível de ser dominado comunica-

Milano 2002, pp. 225-238, de particular interesse para as questões que se prendem com a tradução, seguidamente tratadas. O conceito de poli-sistema, em virtude da sua abrangência cultural e da forma integrada segundo a qual concebe as relações entre sistemas, à margem de qualquer perspectiva mecanicista, mostra-se muito elucidativo, para o estudo de fenómenos de interacção entre sistemas literários, periodológicos, autorais e, até, genológicos, fulcro da questão em análise.

6. Também Petrarca é um dos elos desse intercâmbio cultural, conforme o ilustra o testemunho de Diogo do Couto, escritor e combatente muito viajado, ao recordar como travou amizade com alguns chefes orientais: «(...) e ficaram correndo em tanta amizade, que nascendo um filho ao Chinguican, foi o Caracém festejá-lo a Baroche, onde o eu visitei, por me achar então naquela cidade, e por ser muito seu amigo, por lermos o italiano, e lhe eu mostrar Dante, Petrarca e Bembo, e outros poetas, que ele folgou de ver» (Diogo do Couto, *Década sétima. Parte segunda*, Lisboa 1974, 17^o v., p. 416).

7. A introdução do Humanismo em Portugal costuma ser situada no ano de 1475, data da chegada, à corte do rei João II, do siciliano Cataldo Parisio Sículo, a fim de educar os jovens membros das famílias nobres. O novo programa de ensino receberá outro grande incentivo em 1547, com a fundação do Colégio das Artes, em Coimbra.

8. U. Eco, *Codice*, in *Enciclopedia Einaudi*, a c. di R. Romano, Torino 1978, III, pp. 243-281.

tivamente. O prestígio de Petrarca e a autoridade que à sua lição é conferida pelas poéticas em voga são potenciados pelas múltiplas possibilidades de actualização representativa, geradas no seio de um poli-sistema caracterizado por uma acentuada vitalidade. A transferência de sentido é, por isso, inerente ao próprio processo de interacção.

As condições que, segundo Even-Zohar, conferem à tradução literária a possibilidade de configurar a centralidade do poli-sistema são, por sinal, muito semelhantes às que proporcionaram a grande receptividade merecida pelo *Canzoniere*, visto estar em causa uma literatura (1) não cristalizada, que é dizer, aberta à revitalização, (2) que ocupa uma posição periférica, relativamente à centralidade europeia das letras italianas até aos alvares do Romantismo, (3) e que se encontra num ponto de viragem essencial, no limiar da Modernidade. Apesar de a literatura portuguesa não ser, em sentido estrito, uma literatura jovem, o seu tecido desenvolve-se, desde os primórdios, a partir de fermentos provenientes não só do Norte e do Centro da Europa, como também das culturas da Bacia do Mediterrâneo, não raro mediados e enriquecidos por diversos contributos ibéricos. A exploração, em sentido intensificativo, dos modelos tardo-medievais da poesia cancioneresca, a partir de finais do século XV, é sinal de um propósito de renovação que irá encontrar na modelização do código petrarquista o seu grande esteio. É por essa via que o petrarquismo adquire uma dinâmica sistémica semelhante à da tradução, em virtude dos mecanismos de interrelação e das possibilidades de transposição que põe em movimento. Face à intensidade desses processos de intersecção, na dialéctica entre o velho e o novo ficam superados os limites entre obra original e obra traduzida, ou entre cultura de origem e cultura de chegada, como na «schöpferisches Übertragen», a transposição criativa, cuja dinâmica foi analisada por Friedmar Apel⁹.

Essa perspectiva não só reforça o facto de a ausência de traduções do *Canzoniere* não corresponder, de modo algum, a um *vacuum*, como nos permite interpretar a função eminentemente reno-

9. F. Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, trad. it., *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a c. di E. Mattioli e R. Novello, Milano 1997.

vadora assumida pelo petrarquismo sob uma outra luz. Os dois aspectos encontram-se harmonicamente integrados, na medida em que a inexistência de traduções, propriamente ditas, no plano editorial, tem por contraponto a recepção de Petrarca, no sentido da sua transposição criativa. Podemos, assim, falar de tradução, num sentido alargado e penetrante, com implicações que se estendem a todo o poli-sistema epocal. John Dryden distinguia três tipos de tradução, metáfrase, paráfrase e imitação. A terceira destas tipologias,

where the translator (if now he has not lost the name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases

corresponde de perto ao caso em análise¹⁰.

Aliás, esse dinamismo mostra-se de tal forma actuante que, através de um segmento frásico, neste caso, um verso de Petrarca, é possível constatar como, nas modalidades de selecção textual e na respectiva transposição para um novo contexto, ficam representadas centralidades, transferências de sentido e relocalizações, que consubstanciam a vitalidade do poli-sistema epocal. O segmento em causa é um verso emblemático de Petrarca, «spero trovar pietà, nonché perdono»¹¹, o oitavo do primeiro soneto, e as composições onde é traduzido, em sentido transformativo, são de autoria de Francisco de Sá de Miranda, António Ferreira e Diogo Bernardes.

O soneto de Sá de Miranda,

Aquela fe tam limpa e verdadeira,
Uma vontade sempre tam sem magoa,
Tantas vezes provada em fogo a fragoa
E como ouro apurada e sempre enteira,
Aquela presunção que achou maneira
De encher de fogo o peito, e os olhos de augua,
Por que eu ledo passei por tanta magoa,

10. Do prefácio à sua tradução, *Ovid's Epistles*, que se pode ler em *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, edited by R. Schulte and J. Biguenet, Chicago-London 1992, p. 17.

11. Todas as referências ao *Canzoniere* têm como fonte a edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano 1996.

Culpa minha primeira e derradeira,
 De que me aproveitou tudo? por certo
 Não de al que de um nome ledo e vão
 Custoso à alma, custoso à vida.
 Dei de mim que falar ò longe e ò perto;
 E ja assi se consola a alma corrida.
 Se não achar piedade, ache perdão.

faz parte do primeiro grupo de poemas que enviou ao príncipe herdeiro D. João, filho do rei João III, em data que, segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, rondará os inícios da década de 1550¹². Sá de Miranda colaborou no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, tendo sido, da mesma feita, o introdutor, na literatura portuguesa, das novas medidas do verso italiano, bem como do soneto, da canção petrarquista, da elegia e da epístola versificada. Da amplitude dos seus interesses intelectuais, diz-nos bem a viagem que fez a Itália.

O verso de Petrarca, «spero trovar pietà, nonché perdono», adquire uma importância tal, no contexto da composição de Sá de Miranda, que é escolhido como chave conclusiva do soneto. No entanto, a conjunção «nonché», que, em italiano, institui uma coordenação correlativa, é substituída, no texto português, pela expressão «se não», que tem valor condicional, mas negativo. A ordem dos conceitos, «pietà» / «perdono», é mantida, «piedade» / «perdão». Todavia, o facto de a expressão condicional negativa incidir sobre o primeiro deles faz sobressair a evidência do segundo. A variante do manuscrito B é ainda mais incisiva, «Consolara se ja alma captiva (N. M. arrependida) [Pois piedade nam acha] achar perdão».

Ao sobrepor o perdão à piedade, Sá de Miranda desloca o carácter intimista da poesia de Petrarca para o plano moral. Toda a reflexão em torno do lugar ocupado pelo homem no mundo, tema privilegiado da sua obra, é dimensionada em torno de desígnios cristãos, que se cruzam, harmonicamente, com o horacianismo e

12. Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, 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 1885, reimpr. anastática, Lisboa 1989, p. 71, para o texto do soneto; cfr. o aparato crítico, em particular pp. XLVI-CXXXVI e 739-740.

com o pensamento estóico. Daí decorre a premência dessa ordem de imperativos. Como tal, o amor só adquire a sua verdadeira dimensão quando eleva espiritualmente o amante, afastando-o do plano material, ao mesmo tempo que contribui para o seu aperfeiçoamento. A exploração da esfera dos afectos, nas suas implicações realístico-psicológicas, não o atrai, acabando a rede de contradições e de desafios, com que o sujeito se confronte, por se erigir em objecto de condenação, em virtude do seu efeito alienante. É nesse âmbito que valores horacianos como o *otium*, o papel formativo das letras e o desprezo pelo vulgo se oferecem, a Sá de Miranda, como espaço onde os ideais de abertura ao novo, através da recuperação da Antiguidade, convivem com a herança do moralismo medieval, para se erigirem em ecrã através do qual se projecta um petrarquismo rarefeito.

Concomitantemente, dos três autores da Antiguidade que Francisco Rico¹³ mostrou ocuparem uma posição essencial no conjunto de composições que serve de prólogo ao *Canzoniere*, Horácio, Propércio e Ovídio, é o primeiro deles a pedra-de-toque do processo de transposição implicado. A apropriação de Horácio acentua a senda petrarquista, pelo que diz respeito ao movimento temporal do soneto, na recordação de um passado de errância, ao qual é contraposta a atitude de palinódia do presente. A fé limpa e verdadeira (v. 1), a vontade sem qualquer mágoa (v. 2), ou o ledo sofrimento (v. 7), revertem, pois, em culpa do amante (v. 8). O apuramento de amor pelo fogo e pela frágua, imagem que conta com uma longa tradição literária, não surtiu resultados. Da mesma feita, o arrependimento do poeta passa pela exposição pública dos seus descaminhos, «Dei de mim que falar ò longe e ò perto» (v. 12), a confrontar com «(...) al popol tutto / favola fui gran tempo (...)», e, por exemplo, com «Heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui! (...)» (*Epo.* 11.7-8). Todavia, essa exposição pública não é explorada nas ressonâncias sentimentais que, em Petrarca, são implicadas pela vergonha, sugerindo, de outro modo, um envolvimento punitivo. De tão acentuada que é a carga moral, a

13. F. Rico, *Prólogos al Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta, I-III*), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, 18 (1988), pp. 1071-1104.

piedade perde a sua motivação ética, sem deixar lugar à apóstrofe ao público e ao anseio de *auxilia* já presentes em Propércio (1.26). Ao vocativo, na segunda pessoa do plural, que Petrarca coloca na abertura do soneto, e ao seu anseio de comiserção, com antecedentes na primeira elegia desse poeta latino, o severo Sá de Miranda substitui a recordação de uma experiência amorosa cujo carácter penalizante foi sancionado pela passagem do tempo.

Quanto à inserção macrotextual do soneto no códice enviado ao príncipe D. João, não lhe é atribuída uma posição proemial. O manuscrito organiza-se, em primeira instância, de acordo com critérios de ordem formal. A um soneto de dedicatória, segue-se um grupo de composições em redondilha, de entre as quais uma sextina escrita em redondilha maior; uma série de 20 sonetos, sendo «Alma que fica por fazerdes hoje» o sexto; e, finalmente, um núcleo formado por três poemas dedicados a Nossa Senhora, dois em redondilha, e um terceiro que segue, formalmente, a composição 366 do *Canzoniere*. O soneto que abre a recolha, «A príncipe tamanho cujo rogo», tem uma estrutura petrarquista, na sua repartição entre a apóstrofe inicial e o começo dos tercetos, «Era ja tudo como encomendado» (v. 9), que retoma o modelo narrativo de «Era il giorno ch'al sol si scoloraro», com efeito de assonância. O mesmo tema horaciano do desprezo pelo mundo reverte na confiança na palavra, associada ao encómio do Príncipe, «Abasta o nome sô de vossa alteza» (v. 14). De outra forma, no soneto, «Aquela fe tam limpa e verdadeira», da experiência sentimental não resta ao poeta senão «(...) um nome ledo e vão» (v. 10), numa situação que mantém semelhanças com a apresentada no épodo 11 de Horácio. É que os seus versos são de amor, e Miranda renega o ardor a que voluptuosamente se entrega o Ovídio do poema de abertura dos *Amores*, presa do traçoireiro Cupido e do seu ditado poético, tal como o seria o Petrarca do segundo e do terceiro sonetos do *Canzoniere*. A série de composições que encerra o códice oferecido ao Príncipe reafirma a necessidade de remissão. As relações especulares que se instituem entre macrotexto e microtexto, com relevo para o segmento textual em análise, reforçam, pois, a coerência da componente moral do petrarquismo do Sá de Miranda que anseia perdão.

Pelo que diz respeito a António Ferreira, também este poeta confere uma posição de destaque ao oitavo verso do primeiro so-

neto de Petrarca, ao atribuir-lhe, tal como Sá de Miranda, uma posição-chave na composição:

Aquela, cujo nome a meus escritos,
 que a meu amor dará melhor ventura,
 toda virtude, toda fermosura,
 qu'após si leva os olhos, e os espiritos;
 aquela, branda em tudo, só aos gritos
 meus surda, áspera òs rogos, a Amor dura,
 podia c'um sorriso, uma brandura
 d'olhos, curar meu mal, ornar meus ditos.
 Mas que dará de si uma estéril veia,
 um desprezado amor, uma cruel chama,
 senão desconcertado, e triste pranto?
 Quem de tristezas vive só me leia,
 cante a quem inspira Amor mais doce canto:
 busco piedade só, não glória, ou fama.

Trata-se do segundo soneto dos *Poemas lusitanos*, a compilação das obras de Ferreira que foi editada, a título póstumo, em 1598¹⁴.

No panorama literário de Quinhentos, António Ferreira distingue-se enquanto fervoroso apologista das poéticas formalistas inspiradas na *Ars* de Horácio, cujos preceitos defende vivamente em epístolas endereçadas aos poetas Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes. Além de ter sido defensor do uso da língua portuguesa, em nome de uma tradição que a fazia herdeira da grega e da latina, nunca usou a redondilha, tal era o seu entusiasmo pelas novidades vindas de Itália.

Na imitação translativa desse verso do *Canzoniere*, Ferreira retoma o andamento enumerativo de Petrarca. À diferença de Sá de Miranda, afirma o anseio de piedade, enfaticamente, «só», numa atitude activa de procura, «busco», que vai mais além do que o «spero» de Petrarca. Apesar disso, à coordenação correlativa ine-

14. António Ferreira morreu em 1569 e a sua obra teve escassa circulação manuscrita. A edição de 1598 (Lisboa, Pedro Crasbeeck) deve-se aos cuidados de Miguel Leite Ferreira, seu filho, não sendo possível apurar, com certeza, até que ponto interveio no texto. Tomámos por fonte, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa 2000, p. 49.

rente a «nonché», substitui-se, do mesmo modo, uma asserção negativa, desta feita em enumeração sindética, «não glória ou fama».

Na verdade, logo a partir do seu *incipit*, o soneto dos *Poemas lusitanos* mostra seguir o trilho do de Sá de Miranda, «Aquela fe tam limpa e verdadeira» / «Aquela, cujo nome a meus escritos». Pioneiro da renovação da poesia portuguesa de Quinhentos, Sá de Miranda teve grande influência sobre os poetas das gerações mais jovens, que o seguiram e lhe dirigiram versos de louvor, como é o caso de Ferreira. No entanto, se a alusão pronominal do primeiro verso, em Miranda, se condensa numa experiência que reverteu em culpa, é a figura feminina que o poeta da nova geração foca mais de perto. Neste caso, avulta, nas duas quadras, uma série de imagens petrarquistas que a enaltece, quer física, quer espiritualmente, onde não falta uma alusão tópica à indiferença amorosa. É que Ferreira coloca no cerne da sua composição as implicações realístico-psicológicas do código petrarquista. A perfeição da mulher amada e o dimensionamento ideal do sentimento amoroso marginalizam, por consequência, aquele sentido de culpa pecaminosa manifestado em Sá de Miranda, para reverterem na melancolia dolente expressa no primeiro terceto. Daqui resulta a intensidade de um intimismo ao qual as preocupações morais de Miranda não deixavam lugar. Da mesma feita, dilui-se a necessidade de obter perdão, que não só é omitida no processo de imitação do verso de Petrarca, como fica ausente do texto do soneto. Concomitantemente, aflora o desejo de captar a comiserção sentimental de um público que, em «Voi ch'ascoltate», é apostrofado logo no início do soneto, e, em «Aquela, cujo nome», é referido no terceto conclusivo. O destinatário de Petrarca caracteriza-se, porém, como detentor de uma experiência amorosa, ao passo que o destinatário de Ferreira se identifica por viver de tristezas, o que acentua a dimensão sentimental do discurso. A esfera pragmática envolve, pois, um cruzamento de factores mercê do qual o equilíbrio da vivência amorosa, que está para a perfeição feminina, desvanece o sentido de culpa e, implicitamente, os motivos que levariam à súplica de perdão, para se consubstanciar na *captatio* do público, por via sentimental. Afloram, nesse movimento, duas fontes de Petrarca, Propércio e, de modo mais incisivo, Horácio. Propércio conferia uma importância tal ao seu destinatário que distinguia vários estratos de público (1.19 ss.), como o virá a fazer Diogo Bernardes, confor-

me veremos. Por sua vez, Horácio aflora, em particular, na vertente vincadamente literária do processo hermenêutico. Ao contrário de Sá de Miranda, o autor dos *Poemas lusitanos* tem plena confiança na relação entre *res* e *verba*. Ao anseio de perdão, substitui a recusa da fama mundana. Mas essa asserção decorre das implicações realístico-psicológicas do contado, num jogo de contrários de matriz petrarquista, com efeitos rimáticos, entre «triste pranto» e «doce canto». Os propósitos horacianos ganham sentido em função daquele doce balanceamento entre «voluptas dolendi» e «voluptas canendi» que alimentava os versos do *Canzoniere*, desta feita harmonizado através da mediação neoplatónica.

Tais conclusões são confirmadas pela inserção macrotextual do soneto nos *Poemas lusitanos*. Acentuando uma linha de tendência já latente no manuscrito de Sá de Miranda, a colectânea encontra-se organizada por formas poéticas. A uma oitava introdutória, seguem-se sonetos, epigramas, odes, elegias, éclogas, o epitalâmio ao casamento da princesa D. Maria com Alessandro Farnese, o poema narrativo, de fundo religioso, *História de Santa Comba dos Vales*, cartas, epitáfios e, finalmente, a tragédia *Castro*. O livro dos sonetos divide-se em duas partes, a primeira com 58 composições, a segunda com 44. Os textos de tema amoroso, que se estendem até ao décimo terceiro soneto da segunda parte, são organizados de acordo com um itinerário narrativo. Ferreira acompanha as fases evolutivas de uma experiência sentimental que apresenta como autobiográfica. A intimidade que lhe confere, ao contar as modulações de um percurso vivencial escandido por várias etapas, é correlata ao anseio de piedade que manifesta, no segundo soneto, quando transpõe para português o oitavo verso de «Voi ch'ascoltate». Além disso, a ênfase da articulação narrativa desse cancioneiro é representada pela função proemial conferida a um prólogo, constituído pelos três primeiros sonetos, «Livro, se luz desejas, mal t'enganas», «Aquela, cujo nome a meus escritos» e «Eu não canto, mas choro, e vai chorando». Em cada um deles, é celebrado o magistério de outros tantos poetas, respectivamente, Horácio, Petrarca e Bembo. Essa sequência corresponde à própria dinâmica histórica dos caminhos trilhados pelo petrarquismo de António Ferreira. Apesar de seguir o modelo do cancioneiro narrativo, a sequência dos seus sonetos apresenta um percurso bastante autónomo, relativamente ao traçado por Petrarca. A

apresentação do amor pleno é antecedida pela análise dos afãs da sua juventude. Nos treze sonetos do segundo livro, o desgosto pela morte da amada assume uma preponderância que não encontra paralelo na segunda parte do *Canzoniere*. Segue-se-lhe uma série de composições de correspondência e de tema reflexivo ou religioso, de acordo com um modelo que enforma vários cancioneiros petrarquistas de Quinhentos. Gera-se, assim, uma relação dialogal entre o magistério de Petrarca, o dos seus seguidores e a lição horaciana, fruto da qual a poesia se erige em modalidade expressiva de uma intimidade, dotada de um alcance pragmático fruto do qual o poeta não visa, horacianamente, renome, mas, à maneira de Petrarca, a comisão-ração do público — «busco piedade só, não glória ou fama».

A imitação translativa do oitavo verso do soneto inicial de Petrarca levada a cabo por Diogo Bernardes ilustra uma fase mais avançada da trajectória do petrarquismo português de Quinhentos:

Vós, que d'amor cruel nunca sentistes
 O fogo onde grão tempo ardi tremendo,
 Que mil erros notais, estou já vendo,
 Na lição triste destas rimas tristes.
 Mas em vós que vos vedes, ou já vistes
 Em sua viva chama andar ardendo,
 Desculpa, e piedade achar entendo
 De quantas faltas nelas descobristes.
 Dos mais por satisfeito me darei
 Se deste vão trabalho (o que duvido)
 Colherem fruto algum, ou passatempo.
 E quando assi não for, bem sofrerei,
 Até de vós não ser bem recebido,
 Em pena de tão mal gastado tempo.

É o soneto de abertura do volume, *Rimas várias. Flores do Lima*, cuja primeira edição leva a data de 1596¹⁵. Diogo Bernardes foi contemporâneo de Camões, subsistindo muitos problemas de autoria colocados pela atribuição de várias composições a ambos

15. Foi editada em Lisboa, por Manuel de Lira. Tomamos como referência a reprodução fac-similada da edição de 1597, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa 1985, fl. 1 / p. 41.

os poetas¹⁶. As semelhanças entre alguns aspectos da sua lírica são tais que não é possível, por via interpretativa, chegar a conclusões decisivas. A fragmentação que o sentimento de dissídio instaura na intimidade do sujeito é traduzida com apurada lucidez e sensibilidade. Mas se Camões faz dessas fracturas um drama dilacerante, Bernardes vive-as com uma melancolia afinada pela sua delicada sensibilidade ao mundo da natureza.

Tal como em Petrarca, os dois conceitos enumerados, que, no texto do *Canzoniere*, são «pietà» e «perdono», encontram-se coordenados correlativamente. O uso da coordenação marca um ponto de charneira quer em relação a Sá de Miranda, quer em relação a António Ferreira. Os vocábulos correspondem-se aproximativamente, «pietà» / «piedade» e «perdono» / «desculpa», embora Bernardes inverta a ordem dos elementos frásicos do soneto italiano, focando primeiro a «desculpa» e depois a «piedade», de forma a remeter o verbo para posição final.

As semelhanças entre o poema com que começam as *Rimas várias. Flores do Lima* e «Voi ch'ascoltate» resultam do próprio andamento do soneto, com o vocativo inicial. À diferença de Miranda e de Ferreira, Bernardes retoma a apóstrofe ao público, na segunda pessoa do plural. É na sua decorrência que fica compreendida a expressão das penas de amor, em termos que evidenciam os efeitos da rede de contradições que perturba a intimidade do sujeito. Tal como em Ferreira, são assumidas as implicações realístico-psicológicas do sentimento amoroso, traduzidas num mesmo anseio de obter piedade, também partilhado por esse poeta. Mas Bernardes não divide a confiança naquele ideal que, para o autor dos *Poemas lusitanos*, decorria da própria perfeição da figura feminina. Concomitantemen-

16. Não é fácil encontrar, na obra de Camões, segmentos textuais cuja fisionomia sugira a transposição do oitavo verso do soneto inicial de Petrarca. Na *Terceira parte das rimas*, publicada por Álvares da Cunha em 1668 (Lisboa, António Craesbeeck), anda, porém, um soneto que segue de perto essa composição, «Vós outros, que buscaís repouso certo» (fl. s. n. [109]), onde se lê, na segunda quadra, «Sabei, que busca só do já cantado, / No tempo, em que ou temia, ou esperava / De quem o mal provou, que eu tanto amava, / Piedade, e não perdão, o meu cuidado». Dado o momento tardio em que o texto é publicado, e não existindo uma tradição textual, quer impressa, quer manuscrita, através da qual tivesse sido anteriormente transmitido, não é possível sustentar a sua autoria camonianiana, nem se possuem dados que permitam estabelecer a sua cronologia com alguma precisão.

te, ganha expressão a consciência de culpa do amante, face ao carácter repreensível da sua experiência. Aflora, pois, aquele rigor moral que inspirara ao Sá de Miranda que escrevia, «Se não achar piedade, ache perdão», a condenação dos afectos. Por consequência, da sobreposição entre sensibilidade intimista e consciência pecaminosa, resulta um sentimento de dissídio cuja intensidade não encontra precedentes em nenhum dos anteriores poetas. A essa enfatização, corresponde a valorização do papel desempenhado pelo público. Nenhum dos anteriores poetas lhe tinha concedido tão detalhada atenção, a ponto de modelar o andamento do soneto a partir da sua apóstrofe, nem tão vivamente sugerira a remissão para Propércio. O vocativo inicial de Petrarca dá lugar, em Bernardes, a uma tripartição dos estratos de público. Também Propércio dirige uma tríplice apóstrofe ao destinatário na sua elegia inicial (1.19, 25 e 32). Na primeira e na segunda quadras, o poeta português distingue, respectivamente, aqueles que nunca se enamoraram, e logo lhe apontarão as graves faltas cometidas, e aqueles que têm experiência de amor, a quem pede «desculpa» e «piedade». Quanto ao restante público, ao manifestar o desejo de que possa aproveitar o «fruto» do seu trabalho «vão», Bernardes retoma termos vinculados ao horizonte horaciano do primeiro soneto de Petrarca, transpostos para uma perspectiva de remissão. As implicações intimistas e sentimentais do contado e o seu correlato pragmático estão para a melancolia delicada, mas culposa, do amante, que anseia obter não só desculpa, como também piedade — «Desculpa, e piedade achar entendo».

No plano macrotextual, «Vós, que d'amor cruel nunca sentistes» é a primeira composição de uma série de poemas escrita em formas métricas italianizantes, à qual é posposta uma segunda série que segue a tradição peninsular ibérica. Nesse primeiro bloco, que compreende sonetos, canções, elegias, odes, epigramas e sextinas, é dominante, em todos os planos, a presença do código petrarquista. As composições são ordenadas por núcleos temáticos ou formais, mas à margem de uma estrutura narrativa. Essa opção serial de forma alguma colide com a delicadeza confessional do doce Bernardes, acentuada pelo fervor religioso que move alguns dos seus mais belos versos. Na verdade, o momento em que o petrarquismo português expressa uma intimidade mais viva coincide com a agudização da problemática religiosa, corroborando o engrandecimento do tema do

dissídio. A organização serial da forma cancionero, longe de implicar um mecanismo de repetição, dinamiza a dimensão dessa busca de comiseração, sobre a qual se projectam anseios e sombras de matriz claramente maneirista.

A transposição criativa do verso de Petrarca, «spero trovar pietà, nonché perdonò», através da sua inserção em novos contextos, ilustra três fases nodais da trajectória do petrarquismo português de Quinhentos, que passam por uma dimensão autoral, mas em muito a superam. A transferência de sentido inerente à imitação de Miranda, apesar de implicar uma selecção muito severa, e pelo próprio facto de a implicar, mostra como a literatura portuguesa se encontrava aberta a estímulos renovadores vindos do exterior, sem que por isso estivesse disponível para efectuar um corte marcado com a tradição poética constitutiva da sua identidade. O velho faz-se ponte para o novo. A componente ética desempenha um papel tão importante, no poli-sistema epocal, porquanto elo mediador capaz de lançar uma ponte entre o moralismo medieval e a inovação petrarquista, erigindo como plataforma aquela corrente de pensamento que, sob a designação genérica de estoicismo, enquadra componentes de ordem religiosa, senequiana e horaciana. Por sua vez, a tradução de António Ferreira revela que o poli-sistema quinhentista, no seu dinamismo, evoluiu de tal modo que o código petrarquista passou a ocupar uma posição de centralidade. Nesse âmbito, foi essencial a tradução da componente intimista. Esse movimento corresponde a relocalizações sistémicas de grande impacto. A componente horaciana é deslocada, no sentido de uma ordem ideal e em função de objectivos formalistas. O novo harmoniza-se com o novo, através de um paralelismo de incidência neoplatónica. A afirmação dessa centralidade reverte, com Diogo Bernardes, num processo de intensificação de forte envolvimento pragmática. O engrandecimento da representação do dissídio intersecta-se com o clima depressivo que, no plano histórico-social, se vive no Portugal de finais do século XVI. O novo sustenta o novo. A exploração da componente intimista do petrarquismo, nas suas notas mais profundas, coincide com aquela fase do seu movimento evolutivo em que se agudiza o sentido de comiseração e a melancolia. Só então «nonché» traduz, efectivamente, uma correlação.