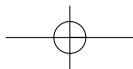


## COMENTÁRIO A CAMÕES





*O original foi sujeito a apreciação científica por*

Sebastião Tavares Pinho

Maria Lucília Gonçalves Pires

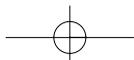
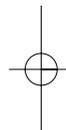
Jorge Alves Osório

*Título: Comentário a Camões, vol. 1  
coordenação e tradução de Rita Marnoto*

© Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2011

Todos os direitos reservados

ISBN 978-972-795-330-1



# Comentário a Camões

## vol. 1 Sonetos

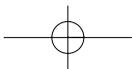
*coordenação de*

Rita Marnoto

*Eu cantarei de amor tão docemente* (Maurizio Perugi),  
*Tanto de meu estado me acho incerto* (Rita Marnoto), *Amor*  
*é um fogo que arde sem se ver* (Rita Marnoto), *Se as penas*  
*com que amor tão mal me trata* (Roberto Gigliucci), *Trans-*  
*forma-se o amador na cousa amada* (Barbara Spaggiari)

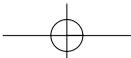
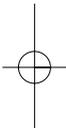
Centro Interuniversitário  
de Estudos Camonianos

Cotovia



## Índice

Introdução	9
Sonetos	13
<i>Eu cantarei de amor tão docemente</i> (Maurizio Perugi)	15
<i>Tanto de meu estado me acho incerto</i> (Rita Marnoto)	21
<i>Amor é um fogo que arde sem se ver</i> (Rita Marnoto)	37
<i>Se as penas com que amor tão mal me trata</i> (Roberto Gigliucci)	51
<i>Transforma-se o amador na cousa amada</i> (Barbara Spaggiari)	57
Bibliografia	81
1. Edições de referência da obra de Camões	83
2. Edições e comentários a Camões	83
3. Manuscritos em edição	87
4. Textos literários de referência	88
5. Estudos	90
Ensaaios	93
Maurizio Perugi, Acheegas ao comentário do soneto <i>Eu cantarei de amor tão docemente</i>	95
Rita Marnoto, Sobre figuras de oposição em dois sonetos de Camões	147
Roberto Gigliucci, Ouro > prata	205
Barbara Spaggiari, Algumas observações acerca do soneto <i>Transforma-se o amador na cousa amada</i>	223
Autores	253



## Introdução

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

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

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

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

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

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

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

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

É tomado como texto de referência o volume das *Rimas* preparado por Costa Pimpão, resultado de um trabalho que saiu pela primeira vez em 1944 e que encontrou a sua última forma na edição de 1973, sucessivamente reeditada. Corrigem-se lapsos ou gralhas edito-

riais pontualmente, conforme é devidamente assinalado, e quando necessário actualiza-se a grafia de acordo com as normas em vigor.

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

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

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

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

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

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

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

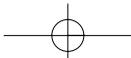
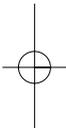
## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

pôr em relevo, organizar e sistematizar elementos do texto que o comentário explicita.

Uma segunda secção de cada volume reúne ensaios que desenvolvem e aprofundam assuntos relacionados com cada uma das composições objecto de comentário, mas não enquadráveis na sua dimensão breve, mostrando bem, na variedade de assuntos e abordagens, a inesgotável riqueza da obra lírica de Camões.

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

# Sonetos



Eu cantarei de amor tão docemente,  
 por uns termos em si tão concertados,  
 que dous mil acidentes namorados  
 4 faça sentir ao peito que não sente.

Farei que amor a todos avivente,  
 pintando mil segredos delicados,  
 brandas iras, suspiros magoados,  
 8 temerosa ousadia e pena ausente.

Também, Senhora, do desprezo honesto  
 de vossa vista branda e rigorosa,  
 11 contentar-me-ei dizendo a menor parte.

Porém, para cantar de vosso gesto  
 a composição alta e milagrosa,  
 14 aqui falta saber, engenho e arte.

(*Rimas*, Soneto 2, p. 117)

1. «No perdido *Parnaso*, certamente, o soneto em causa seria um dos primeiros, pois trata da matéria da poesia lírica, como bem assinalou Storck, em sua edição bilingue *Des Dichters Stoff*», nota Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 I 1987: 337*). Com efeito, na primeira edição das *Rimas*, de 1595, o soneto ocupa a segunda posição, logo depois de *Enquanto quis fortuna que tivesse*. «El soneto I fue proposición en general hablando con el Auditorio; éste lo es en particular de los efectos que resultarán de su canto, y de qual sea el sujeto dél con quien empieça a hablar», assim escreve Faria e Sousa, antes de indicar o soneto petrarquiano em que Camões mais de perto se inspirou, ao mesmo tempo que critica a sua colocação no *Canzoniere*: «Imitación del 102 [= *Canz.* 131] de Petrarca, que aviendo ordenado sus *Rimas*, no sé yo con qué fundamento quiso que fuesse 102» (*Rimas varias I 1685: 5*).

Trata-se do soneto *Io canterei d'amor sì novamente*, no qual Petrarca afirma que, se lhe fosse possível cantar como desejava ou se tivesse capacidades para o fazer, a sua poesia teria uma eficácia extra-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

ordinária, como seja a de despertar na mulher amada piedade e compaixão. Com toda a probabilidade, esse soneto seria, na sua origem, uma composição de resposta a outro soneto que um manuscrito quinhentista atribui a Geri Gianfigliuzzi, correspondente bem conhecido de Petrarca. Assim se explicaria a sua colocação naquele ponto do *Canzoniere*, apesar de o seu *incipit* à primeira vista melhor condizer, conforme observa Faria e Sousa, com uma função de prólogo.

Ao mudar o advérbio em posição rimática *novamente* para *doce-mente*, Camões tem em mente, com certeza, o ideal estilístico definido por Bembo no livro II das *Prose della volgar lingua*. Há duas qualidades que contribuem para a beleza de qualquer texto, a saber, a gravidade e a *piacevolezza*, que consiste, além do mais, na doçura. Esta é a característica que Camões considera mais apropriada a uma composição harmoniosa («por uns termos em si tão concertados»).

Neste soneto, o poeta pretende influenciar os leitores, procurando apresentar, como tal, emoções afectivas. Conforme o mostra o uso do termo médico *acidentes*, ou seja, ‘sintomas’, o tipo de amor que é objecto de poesia é o amor enquanto doença. À diferença de Petrarca, cujo soneto-prólogo se inscreve numa perspectiva moral e religiosa, entre o *giovenile errore* (*Canz.* 1, 3) e o arrependimento, Camões apresenta-se como herdeiro de uma tradição que, de Arnau de Vilanova e Marsílio Ficino, chega até aos tratados médicos e literários quinhentistas. No tempo de Camões, *le vane speranze e ’l van dolore* (*Canz.* 1, 6) são considerados sentimentos vãos, não por serem pecado, mas antes por porem em causa o equilíbrio psicológico e mental do amante, introduzindo no processo amoroso, quando não sublimado ou não correspondido, os germes da alienação e até da loucura. De forma altamente emblemática, Cervantes em *La Galatea* define amor como «um vano, descuidado pensamiento», «una esperanza que se lleva el viento, / un dolor con renombre de alegría» e, acima de tudo, «un ciego error de nuestro entendimiento» (p. 121).

Na segunda quadra, o poeta subentende uma comparação, aliás bem frequente na época, entre poesia e pintura, uma pintura capaz de representar uma série de contrastes psicofisiológicos que se vão entrecendo numa harmonia superior. Com efeito, no decurso do soneto é apresentada uma correspondência recôndita entre, por um lado, os sentimentos contraditórios de que o próprio Amor se alimenta, e, por

outro lado, o equilíbrio quase milagroso em acto na mulher amada, o qual assenta numa série de qualidades opostas. Como tal, a figura feminina é capaz de manifestar o próprio desprezo através de uma atitude reservada, o seu olhar é benévolo e ao mesmo tempo severo, e o seu rosto parece ser efeito de uma criação milagrosa, cuja descrição não encontra, neste mundo, instrumentos que lhe sejam adequados. Finalmente, note-se que a acumulação de elementos opostos polariza quer a essência do fenómeno amoroso, quer, no caso em apreço, a caracterização da própria personalidade da mulher elogiada, perfeita dama de corte, em consonância com os cânones quinhentistas.

A tradição manuscrita deste soneto apresenta indícios claros de que, na sua versão mais antiga, composta num tom bem mais cancioneresco, o temperamento esquivo da mulher, em vez de ser objecto de sublimação, é apresentado com todas as suas *asperezas*, limitando-se o poeta, por cortesia, a apenas o descrever numa mínima parte. As suas belezas, às quais se alude de forma mais convencional, já eram contudo apresentadas como superiores a qualquer tentativa de descrição.

2. Além de figurar nos manuscritos do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (100: 121) e do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, neste caso em duas versões diferentes (44r-v e 121v), o soneto conta com uma tradição impressa basicamente representada pelas duas primeiras edições das *Rimas* (1595: 1v; 1598: 1v) e pelas *Rimas varias* de Faria e Sousa (I 1685: 5-8). Enquanto a maioria dos editores se baseia na tradição impressa, Leodegário de Azevedo Filho na *Lírica de Camões* (2 I 1987: 325) edita o soneto a partir do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*.

Além de figurar na edição de Costa Pimpão, o soneto faz parte das principais edições modernas: a *Lírica* de José Maria Rodrigues e Lopes Vieira (texto, como sempre, de Faria e Sousa), as *Obras completas* de Hernâni Cidade e a *Obra completa* de Salgado Júnior (o texto segue, em ambos os casos, Costa Pimpão), os *Sonetos* de Cleonice Berardinelli e a *Lírica completa* de Maria de Lurdes Saraiva (ambas retomam a *princeps* de 1595). Não suscita problemas de autoria.

Conforme observa Azevedo Filho, a edição de Costa Pimpão moderniza algumas formas linguísticas, como *suspiros* por *sospiros* e, inversamente, com passagem de *u* a *o*, *rigorosa* por *rigurosa*. Essas alterações repercutem-se na edição de Maria de Lurdes Saraiva. Acres-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

cente-se a presença, em Costa Pimpão, da gralha *menos* em lugar de *menor*. Além disso, no seu comentário, esse mesmo editor observa à margem do v. 7: «Camões repete a palavra *namorados*, liberdade poética bastante usada. A 2.<sup>a</sup> edição (1598) tem *magoados*, e foi esta a lição que prevaleceu posteriormente» (*Rimas* 1961: 69). Na verdade, *magoados* já aparece na primeira edição de 1595, como correção, ao lado de *namorados*.

As variantes redaccionais são registadas nas edições de Cleonice Berardinelli (1980 *Sonetos*: 60) e de Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 II* 1989: 325-337).

### 3. Soneto com esquema ABBA ABBA CDE CDE.

4. 1 *Eu cantarei de amor tão docemente* *Docemente* remete para o *incipit* da famosa canção camoniana *Manda-me Amor que cante docemente*, ao passo que *doce*, como termo retórico, alude, conforme já foi dito, à terminologia utilizada por Pietro Bembo. A coexistência de *doce* e *grave* é característica dos grandes líricos, como é o caso de Petrarca em Itália e (na opinião de Fernando de Herrera) de Garcilaso de la Vega em Espanha.

2 *termos em si tão concertados* É o ideal estilístico, igualmente definido por Bembo, da harmonia, na medida em que resulta de uma sagaz escolha e disposição das palavras.

3 *dous mil* O número *mil* (aliás, fielmente retomado no v. 6, *mil segredos*) também é utilizado duas vezes no soneto de Petrarca *Io canterei d'amor sì novamente*, que Camões toma como modelo: *mille sospiri* (*Canz.* 131, 1), *mille altri desiri* (131, 2).

3 *acidentes namorados* são 'síntomas de amor', segundo Costa Pimpão (*Rimas* 1961: 69). Tenha-se em linha de conta que, nesse sentido, amor é considerado, a partir da teoria médica antiga (Galeno), medieval (Arnau de Vilanova) e humanística (Marsílio Ficino), como uma doença.

5 *Farei que amor a todos avivente* Na verdade, a lição autêntica é a transmitida pela tradição manuscrita, *Farei o Amor a todos evidente*, ou seja, 'tornarei evidente', 'mostrarei de maneira clara a todos'. A con-

strução *fazer* seguido de adjectivo encontra-se frequentemente em *Os Lusíadas*.

7-8 *pintando ... / ... magoados* Trata-se de dois versos com disposição quiástica (a-b / b-a), o segundo dos quais é composto por dois oximoros. Com efeito, nunca a *ousadia* poderia compreender, de entre os seus traços específicos, o temor. Quanto à *pena*, anda normalmente relacionada com algo real. *Pena ausente* é a pena causada pela ausência do ser amado.

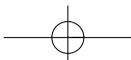
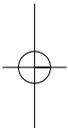
9-10 *Também, Senhora ... / ... rigorosa* Alude ao ideal cortesão da mulher renascentista, que não se preocupa com o amador, preservando, contudo, a própria atitude de nobreza, pelo que o seu olhar é, ao mesmo tempo, brando e rigoroso.

11 *contentar-me-ei dizendo a menor parte* Ao perfeito recato da mulher, só é possível acenar, porque o assunto seria demasiado elevado para os instrumentos poéticos de que o poeta dispõe. Pelo contrário, na versão mais antiga do soneto, conservada no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, o desprezo e o rigor da figura feminina são apresentados como excessivos, pelo que o poeta renuncia a descrevê-los em detalhe.

12 *gesto* «Vale el ayre, y la perfección del rostro, y aun del cuerpo. Esta voz fue muy usada de los Poetas más cultos Españoles antiguos», anota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 8).

13 *composição* é termo alusivo à arte contemporânea da pintura (cf. *pintando* no começo do v. 6), e também sinónimo da harmonia a que se alude no v. 2. Nesse sentido, sugere-se uma correspondência entre a composição poética e a harmonia que perpassa o rosto e a atitude da mulher.

Maurizio Perugi



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

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

Estando em terra, chego ao Céu voando,  
 nũ'hora acho mil anos, e é de jeito  
 11 que em mil anos não posso achar ã'hora.

Se me pergunta alguém porque assi ando,  
 respondo que não sei; porém suspeito  
 14 que só porque vos vi, minha Senhora.

(*Rimas*, Soneto 4, p. 118)

1. Soneto dedicado à explanação do estado de incerteza que domina o poeta segundo o modelo petrarquista. As vivências interiores são apresentadas através de uma sucessão de fenômenos de oscilação entre contrários, cujos termos, paradoxalmente, coexistem.

Sob o ponto de vista sintático, o soneto organiza-se em quatro períodos, cada um dos quais corresponde a uma das suas quatro estrofes. Ao longo das duas quadras e do primeiro terceto, é apresentada toda uma gama de contraposições paradoxais e de imagens metafóricas que foram canonizadas pelo código petrarquista. No último terceto, fica condensado o desfecho. É uma resposta e uma reflexão em torno da hipotética pergunta que alguém faz ao poeta acerca da causa do seu estado. A estrutura desenvolve-se em espiral. As duas quadras e o primeiro terceto exploram as contraditórias vivências interiores do amante, num crescendo de intensidade. Por sua vez, no segundo terceto é descrito um movimento que passa por uma presença de alteridade (um *alguém* que eventualmente interroga o poeta acerca do motivo do que sente) e se estende até à mulher amada, *minha Se-*

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

*nhora*, que é apresentada como suposta causa desse estado de incerteza, tão só porque o poeta a viu. O texto caracteriza-se por um forte investimento retórico.

Qualquer tentativa de identificar, em termos históricos, essa figura feminina, carece de fundamento.

O estado de incerteza é uma situação basilar da concepção amorosa própria do universo lírico de Camões, e *Tanto de meu estado me acho incerto* analisa-o de modo palmar. Trata-se de um poema frequentemente incluído em recolhas antológicas e manuais escolares. A maior parte dos compiladores e editores de Camões tem vindo a colocá-lo no início da sequência dos sonetos. Já assim acontecia na primeira edição das *Rimas*, de 1595, onde é o terceiro soneto, e na segunda edição, de 1598, onde é o nono soneto. Contudo, é por vezes reduzido, de modo superficial, a um decalque estereotipado. Ora, a comparação de *Tanto de meu estado me acho incerto* com outras composições da época mostra bem que assim não é, sem deixar lugar para dúvidas. A metodologia comparativa é essencial para a sua interpretação. Camões modeliza códigos literários em voga no seu tempo, com relevo para o código petrarquista, mas de forma própria, e *Tanto de meu estado me acho incerto* segue vias muito específicas. Se não vejamos.

Esta composição poderia ser aproximada da tipologia dos versos *de oppositis*, uma acumulação de oximoros e de figuras de contraposição através da qual é apresentado, frequentemente, o estado de enamoramento. Tem antecedentes na poesia elegíaca grega e latina, e foi cultivada, ao longo de toda a Idade Média, em latim e em várias línguas vulgares, para tratar temas doutrinários ou religiosos e para cantar o amor místico ou o amor profano. Esse sistema de contradições foi também explorado pela escolástica, em correlação com a prática das *quaestiones*, as perguntas às quais o pensamento devia saber responder prontamente por via especulativa. Por sua vez, os poetas occitanos associaram os versos *de oppositis* a um tipo específico de composição, o *devinalh*, palavra que significa adivinha. Apresenta ao leitor um enigma, através de uma série de oximoros e figuras de contraposição, incentivando-o a encontrar a respectiva solução.

Este conjunto de técnicas e precedentes literários é posto ao serviço da exploração dos meandros da intimidade. Desta feita, Camões distancia-se da atmosfera de abstractismo medieval, para penetrar no

estado sentimental do amante, tomando Petrarca como modelo. Muito possivelmente, não teria conhecido a lírica occitana de modo directo, mas apenas nos seus aspectos gerais, como poeta de grande cultura. Aliás, os tratados de retórica que circulavam na época descreviam muitos dos procedimentos utilizados pelo lirismo medieval. Neste soneto, oximoros, paradoxos e figuras de contraposição e de paralelismo são deslocados, do campo da especulação, para o da análise do estado de enamoramento. É no último terceto que é formulada uma pergunta, por sinal hipotética, e não inicialmente, como acontecia nas *quaestiones*. A pergunta é dirigida ao poeta, mostrando-se assim instrumento de penetração no seu universo íntimo.

De facto, os comentadores têm vindo a colocar este soneto, quase unanimemente, na senda da imitação de Petrarca. Num dos mais antigos manuscritos que transmite o seu texto, o *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, é registado o apontamento, à margem da transcrição que dele é feita, «Petra.» (9, p. 67). Essa abreviatura tem vindo a ser interpretada como uma remissão para o seu modelo, Petrarca. A esse propósito, costumam ser recordados vários sonetos do *Canzoniere*, com relevo para a série *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Canz.* 132), *Amor m'è posto come segno a strale* (*Canz.* 133) e *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (*Canz.* 134); ou ainda *In dubbio di mio stato, or piango or canto* (*Canz.* 252).

Essa mesma direcção conceptual e retórica foi depois desenvolvida pelos imitadores de Petrarca. Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 25) recorda, a esse propósito, o poeta petrarquista italiano Luigi Groto, mas muitos outros autores, poemas e obras poderiam ser aduzidos. Merece destaque a composição «Lasso me, ch'ad un tempo e taccio e grido / e temo e spero, e mi rallegro e doglio», soneto modelar de Pietro Bembo (p. 542), que foi imitado por vários poetas petrarquistas. Nesse *mare magnum*, qualquer enumeração é, a bem dizer, infinda, e a cronologia das composições aconselha grande cautela no estabelecimento de precedentes, por não existirem, tantas vezes, dados cronológicos precisos.

São vários os paralelos possíveis com a poesia portuguesa do tempo de Camões, como sejam as oitavas de Pero de Andrade Caminha, *Trago a vida inquieta, Alma cansada* (651-654), ou a canção de Fernão Correia de Lacerda, *Amor, porque em ti tudo renoves* (*Poesia*

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

*maneirista*: 218-220). Também os núcleos temáticos e a configuração retórica do soneto encontram numerosas correspondências na poesia portuguesa maneirista (Silva 1971: 325-354).

Em *Tanto de meu estado me acho incerto*, e também em *Amor é um fogo que arde sem se ver*, Camões de forma alguma apresenta os contrários de amor enquanto expressão de uma vivência dilacerante, à diferença do que acontece noutras composições. Os aspectos contraditórios redundam num equilíbrio entre opostos dotado de grande densidade psicológica, o qual é fruído com certa doçura e complacência.

Na poesia de Petrarca, a coexistência de opostos dava lugar, não raro, a um sentimento de fragmentação interna dilacerante, o dissídio. Todavia, em Camões o estado de incerteza é uma oscilação entre opostos que se balanceiam e se interpenetram de forma equilibrada. Concomitantemente, o contraponto entre um estado sentimental representado por uma imagem metafórica e o seguinte, que se lhe opõe, são encadeados em sucessão. É como se o amante passasse de um estado para o outro através de contínuas metamorfoses, desprovidas de dramatismo. Daqui resulta, pois, a força positiva de amor. Neste conceito harmonioso de amor, tal como é apresentado em *Tanto de meu estado me acho incerto*, espelham-se os grandes princípios do pensamento neoplatónico.

Alguns comentadores e críticos camonianos colocaram este soneto na órbita do neoplatonismo. Nesse sentido, Faria e Sousa interpretou-o como expressão de um amor que «conduze al deseo de las cosas divinas, y de la paz tranquila» (*Rimas varias* I 1685: 27). Por sua vez, Teófilo Braga (Braga 1911: 26-34) incluiu-o na série de composições que relacionou com os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu. Contudo, ambas as interpretações são prejudicadas por uma concepção do neoplatonismo como aspiração espiritual desligada do plano terreno. Investigações mais recentes colocam no cerne dessa corrente de pensamento um princípio de harmonia cósmica, que conjuga plano material e plano imaterial, corpo e espírito (Silva 1994).

Fulcro do estado de incerteza, é a célebre dialéctica camoniana, o que bastaria, por si só, para diferenciar claramente *Tanto de meu estado me acho incerto* de todos os seus precedentes. Foi analisada de forma pioneira por Jorge de Sena (Sena I 1980: 15-39). Tende a

aproximar pólos em oposição, através um movimento que se perpetua e que se desdobra continuamente sobre si mesmo. Desconhece uma síntese, na medida em que as oposições não existem fora da unidade (Marnoto 2007: 7-32). Da impossível estabilização da vida interior do amante num quadro de sentimentos e sensações constantes, resultam oscilações que, em termos periodológicos, são características do Maneirismo.

O balanceamento e a interpenetração de opostos têm também o seu correlato no plano estilístico-retórico. Se tomarmos como termo de comparação os referidos sonetos compostos por Petrarca a partir da técnica *de oppositis* ou composições do Maneirismo italiano, as diferenças fazem-se evidentes. Em Camões, é menor a quantidade de imagens e artifícios retóricos utilizados e a harmonização dos opostos faz-se mais intrínseca. A tensão equilibrante que percorre o soneto é também ilustrada, pela mesma via metodológica comparativa, através do confronto com imagens usadas por outros poetas. Núcleos semânticos cujo teor pode ser mais agressivo, como o ódio, o grito ou a morte, não têm entrada neste refinado universo lírico.

Figuras de retórica e processos estilísticos encontram-se estruturados em torno de dois eixos, através de modalidades semelhantes às de *Amor é um fogo que arde sem se ver*. Um eixo, que é horizontal, acumula figuras de oposição, que diferenciam situações. Outro, que é vertical, trabalha figuras de paralelismo e correlação, que geram aproximações entre esses mesmos termos que são diferenciados. Por consequência, os vários elementos do texto encontram-se ligados, simultaneamente, por relações de contraste e de semelhança. Um movimento de análise, separação e diferenciação anda intimamente aliado a um outro, que harmoniza os mesmos termos, criando simetrias.

Essa aproximação é feita através da escolha de palavras ligadas a campos semânticos que a memória antropológica associa por contraste (calor/frio; choro/riso), de correspondências lexicais, da paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra), de figuras retóricas de paralelismo fonético, morfológico, sintático, etc., de tropos em quiasmo (quando termos semelhantes são retomados na ordem inversa, segundo o esquema a-b / b-a) e assim sucessivamente, como se especificará no ponto 4. Para além disso, as várias séries de contraposições encontram-se também entre si ligadas

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

por figuras de paralelismo. Por consequência, estruturas analíticas contrastivas de base binária tendem a ser recompostas em arranjos simétricos, através de uma modulação equilibrante.

O carácter paradoxal das situações apresentadas, a sua estruturação retórica e o andamento do soneto, que desemboca na pergunta que no último terceto é dirigida ao amante, são as bases da estratégia de envolvimento do leitor (*captatio*), levando-o a acompanhar as vivências íntimas do poeta.

Por um lado, o menor número de imagens retóricas, em termos relativos, usado por Camões não implica uma análise interior tão pormenorizada. Mas, por outro lado, daí resulta um quadro interior que é mais intenso e também mais flutuante, entre estados sentimentais e oscilações de opostos. Correlativamente, o ritmo da composição faz-se mais lento, assim traduzindo a complexa busca de si próprio que leva a cabo. Por conseguinte, o estado de incerteza adquire uma incidência muito diferente da de um simples jogo de opostos. A impossibilidade de estabilização das vivências íntimas do amante em formas definidas de uma vez por todas, que é característica da lírica camoniana, leva a uma constante interpenetração dialéctica. Os termos em oposição ficam assim envolvidos numa sugestiva espiral de sentimentos e emoções, sinal da configuração específica deste universo poético.

2. Soneto impresso nas duas primeiras edições das *Rimas* (1595: 2; e 1598: 3). A partir daí, figura em todas as edições históricas de referência, onde lhe é geralmente atribuído o mesmo lugar, no início da sequência dos sonetos, com o número 9, como na edição de 1598. Pelo que diz respeito à tradição manuscrita, anda no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (117: 129) e no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* e é referido no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. No segundo desses cancionários de mão, é copiado duas vezes (105v e 131v), com variantes redaccionais, sendo a primeira versão menos aprimorada, o que levou Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989: 933) a conjecturar que tivesse sido registada de memória, pelo que mais à frente se fez nova transcrição. Além disso, não há testemunhos da sua atribuição a outro poeta. Tendo em linha de conta estas circunstâncias, a sua autoria não suscita qualquer dúvida.

Costa Pimpão elegeu como texto de base a versão impressa, à semelhança de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980, 117: 129), ao passo que Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 II* 1989: 931-946) optou pela versão do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*.

As variantes redacionais são registadas nas edições de Cleonice Berardinelli e de Leodegário de Azevedo Filho, bem como no aparato apostado por Arthur Lee-Francis Askins à edição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*.

3. Soneto com cinco rimas e esquema ABBA ABBA CDE CDE. As rimas A (-erto) e D (-eito), ambas consonantes, têm assonância no som vocálico *e* e na sílaba final *-to*. A rima B, nas quadras, com o som vocálico *i* depois de fricativa (*frio / rio / rio / -fio*), introduz uma tonalidade aguda, que encontra o seu eco na rima D dos tercetos (-eito).

4. 1-4 *Tanto... / que...* O soneto começa com uma construção consecutiva, que a si subordina os restantes versos da primeira quadra, e cujo sentido ecoa na segunda quadra. Intensifica, logo de início, o estado de incerteza e os seus reflexos interiores. Da mesma feita, serve de introdução às situações hiperbólicas e paradoxais que a seguir são apresentadas em sucessão.

Quanto ao início com construção consecutiva, cf. o artificioso soneto de contrários de Pietro Bembo, *Tanto è ch'assenzo et fele e rodo et suggo* (pp. 595-596).

1 *estado... incerto* A incerteza decorre quer do carácter contraditório e paradoxal das situações, dos sentimentos e das emoções que o poeta vive, quer da coexistência dos termos dessas oposições, quer das mudanças e oscilações que se sucedem em cadeia. Por esse conjunto de motivos, o estado sentimental do poeta balanceia-se entre opostos, sem se poder fixar de um modo constante. Correspondem-lhe as figuras retóricas de oposição e correlação em paralelo usadas ao longo do soneto, que traduzem a dialéctica camoniana. O estado de incerteza adquire, por consequência, um carácter problemático. Dele não pode ser dada uma definição simples e delimitada, ao que se substitui o elenco fenomenológico das vivências do amante. Desta feita, a apresentação das situações e dos fenómenos psicológicos e somáticos próprios de amor ganha uma dimensão demonstrativa.

A aliteração em oclusiva surda *t* ao longo do verso e em nasal ao longo de toda a quadra sugere o envolvimento dos afectos.

Petrarca usa a expressão *stato incerto* uma única vez, *Questo arde, et di suo stato è incerto*, na canção *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Canz.* 129, 13). Faria e Sousa » (*Rimas varias* I 1685: 25) recorda Giacomo Marmitta, «et talhor vivo del mio stato incerto», 11.º verso do soneto *Quest'aere oscuro e questa folta pioggia* (p. 36). Em nenhuma destas composições e destes poetas o estado de incerteza tem a centralidade que assume no lirismo camoniano, onde anda associado ao sentido dialéctico que caracteriza o seu universo.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na primeira das duas transcrições que deste soneto são feitas, regista-se *Tanto do meu ser me acho incerto*. Será eventual distração do copista, visto que o verso passa a ter apenas 8 sílabas. Todavia, essa variante faz incidir a incerteza sobre os próprios fundamentos ônticos do sujeito, o seu *ser*.

*2 que em vivo ardor tremendo estou de frio* A contraposição entre o excesso de calor e o excesso de frio, bem como as imagens que a exprimem, são figuras tópicas do estado de enamoramento. Trata-se do primeiro de uma série de fenómenos que caracteriza o comportamento psico-somático do amante, intersectando reacções psicológicas e físicas. O *ardor* transmite a intensidade da paixão, ao passo que o *frio* pode resultar do temor do amante, do vigor das emoções que o dominam ou da impossibilidade de se controlar a si próprio, pelo que fica sem reacção. O verso contém um oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *em vivo ardor / tremendo estou de frio*. A forma verbal do gerúndio articula a coincidência entre estados diferenciados, ao mesmo tempo que traduz a sua continuidade. Este contraponto entre oposição e correlação é característico do estado de incerteza. A aliteração em fricativa, *v*, *r* e *s*, remete para o estremecimento de amor.

Formulações semelhantes encontram-se frequentemente em Petrarca, por exemplo: «e 'n foco e 'n gielo / tremando, ardendo, assai felice fui» (*Canz.* 337, 10-11), com uso do verbo *tremare* no gerúndio; «e tremo a mezza state, ardendo il verno» (*Canz.* 132, 14). Também Sá de Miranda escrevera, na égloga *Alexo*, «Dias ha que no me entiendo, / no percundo este mal mjo: / al sol hielome de frio, / a la sombra en huego ardiendo» (p. 87, vv. 49-52), com uso do gerúndio.

3 *sem causa* Tais oscilações sensitivas não podem ser explicadas por via racional. Encontram-se de perto ligadas ao uso da figura retórica do oximoro, que escapa aos princípios lógicos, por os seus termos contraditórios coincidirem.

3 *juntamente choro e rio* A contraposição entre o choro e o riso, que constitui outro contraste típico do estado de enamoramento, mostra como as emoções e as reacções psicossomáticas do amante são extremas. O choro traduz, em termos gerais, as penas de amor, ao passo que o riso traduz a alegria dos prazeres amorosos ou a esperança. Esta oscilação pode também ser interpretada, na sua incidência expressiva, com referência ao estilo poético. O verso contém um oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *choro / e rio*. A reaproximação dos seus termos faz-se por via semântica, dado que o choro, na memória cultural, anda associado ao riso por contraste, e é enfatizada pelo advérbio de modo *juntamente*. Além disso, resulta das correlações ao nível fonético, morfológico e sintáctico, com duas palavras começadas por fricativa, que são duas formas verbais conjugadas no mesmo modo, tempo e pessoa, ligadas por coordenação.

A expressão, muito comum em toda a poesia petrarquista, tem correspondente em Petrarca: *piango et rido* (*Canz.* 105, 76). Outras formulações, como «or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (*Canz.* 129, 8), distinguem-se por apresentarem uma formulação em alternativa, à diferença do que acontece neste passo, pois os termos tendem a convergir, em virtude do seu andamento dialéctico.

4 *o mundo todo abarco e nada aperto* Imagem hiperbólica e paradoxal que transmite o confronto entre, por um lado, a fantasia do poeta e a incomensurabilidade das suas emoções amorosas e, por outro lado, a impossível consecução de tais aspirações. O verso é formado por dois segmentos frásicos ligados por um oximoro resultante da tensão entre as duas acções, *o mundo todo abarco / e nada aperto*. Do ponto de vista semântico, *abarco* e *aperto* aproximam-se, mas o sentido das proposições é modificado pelo complemento directo de cada um destes verbos. *Todo* opõe-se a *nada*, pelo seu conteúdo, ao que se acrescenta um contraponto entre vogais posteriores e anteriores. Mas, da mesma feita, esses segmentos encontram-se relacionados por paralelismo semântico, sob um ponto de vista antropológico, e por paralelismo fonético, morfológico e sintáctico. O número de síla-

bas de *todo / nada* e de *abarco / aperto* corresponde-se, com efeito de homofonia no segundo par. Em ambos os casos, temos um complemento directo e um verbo que lhe é posposto, ligados por coordenação. O número de sílabas do segundo segmento é, porém, menor, criando uma gradação decrescente que acompanha a impossibilidade de abarcar o mundo todo.

A fonte é Petrarca, «et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio» (*Canz.* 134, 4), todavia com inversão da ordem dos termos.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na segunda das duas transcrições que deste soneto são feitas, escreve-se, em vez de *abarco*, *abraço*, que é lição única, e segue a formulação de Petrarca nos versos que acabaram de ser citados.

5 *É tudo quanto sinto um desconcerto* O poeta vivencia emoções e sensações várias e contrastantes. Este verso apresenta uma situação geral que é especificada nos restantes versos da segunda quadra e no primeiro terceto. Estabelecem-se, pois, relações de paralelismo entre o 1.º verso da segunda quadra e o 1.º verso da primeira quadra, que também apresenta uma situação geral que depois é especificada no resto da estrofe. De facto, o v. 1 e o v. 5 têm a mesma rima em A, que neste caso é ampliada, *incerto / desconcerto*, e integra palavras com prefixo negativo (*in-*, *des-*). Este tipo de rimas evidencia a flutuação entre realidades que são, ao mesmo tempo, próximas e diferenciadas, em correlação com o estado de incerteza; ver também a nota ao v. 6.

À diferença do que acontece nas edições de 1595 e 1598, na tradição manuscrita não figura o artigo indefinido. O conceito de *desconcerto* é situado, assim, num plano absoluto.

6 *da alma um fogo me sai, da vista um rio* A intensidade do amor é apresentada, por hipérbole, através de duas imagens antitéticas, a chama que se desprende do âmagô do poeta, feita *fogo*, e as lágrimas que brotam dos seus olhos, como um *rio*. A chama e a torrente são metáforas tópicas da impetuosidade da paixão (para a chama, cf. v. 2; para o choro, cf. v. 3). Já os tratados de medicina medievais associavam a visão ao sentimento amoroso (e cf. v. 14). António Ferreira escreve, «Contente, a alma dos olhos água lança» (1.5, 12: 51). Os termos da antítese são aproximados através de um paralelismo semântico, fonético, morfológico e sintáctico. Os dois segmentos em oposição, que são separados por vírgula, contêm em si um contraste

entre dois elementos primordiais, fogo e água. A prosódia de *da alma um fogo / da vista um rio* corresponde-se. O verbo que articula os dois membros é o mesmo, *sai*. Em ambos os casos, a uma preposição que denota a origem, *da*, e ao nome de um elemento psico-somático, que é cerne da fenomenologia amorosa, segue-se o artigo indefinido, *um*, e um elemento da natureza. Os termos da oposição retomam *ardor*, no v. 2; e *choro*, no v. 3. Além disso, os vv. 2, 3 e 6 encontram-se ligados por efeitos rimáticos, com a rima B, *frio / rio / rio*. O v. 3 e o v. 6 têm rima homonímica, *rio* do verbo *rir* no v. 3; e *rio*, substantivo, no v. 6.

A metáfora de *rio*, por lágrimas, é usada em Petrarca, «*degli occhi tristi un doloroso fiume*» (*Canz.* 279, 11). Tem larga circulação na poesia da época, de Sannazaro, na *Arcadia*, «*per gli occhi spargo un doloroso fiume*» (écl. 2, 130, p. 72); a António Ferreira, «*de tristes lágrimas um rio*» (1.28, 9, p. 62), também com rima entre o substantivo *rio* e a forma do verbo *rir*.

7-8 *agora espero... / ... acerto* O estado de incerteza é explanado através de situações contrastantes, num elenco serial com quatro membros construído por correlação, cujos termos são típicos da vivência amorosa. As atitudes do poeta dividem-se, paradoxalmente, entre a confiança nas suas expectativas e um sentimento de insegurança relativamente à sua consecução; e entre o desequilíbrio do seu comportamento, em virtude da dispersão por uma multiplicidade de situações, e uma atitude ponderada. O elenco em série estende-se ao longo de 2 versos e serve de remate às quadras. Da repartição dos seus quatro membros por 2 versos, resulta um arranjo geométrico perfeito, de 2 por 2. Esta quadripartição anda intimamente associada à história das paixões. Já os estóicos consideravam que as paixões elementares eram quatro, ideia depois desenvolvida por um vasto filão conceptual, de incidência secular.

Os membros da antítese do v. 7 são sujeitos a processos de harmonização. O mesmo acontece com os membros da antítese do v. 8. Além disso, em correlação com a estrutura quadrimembre, os dois pares são aproximados. O paralelismo é fonético, morfológico, sintáctico e semântico. A quadripartição do ritmo é marcada pelo final do verso e pelo uso de vírgulas. Os quatro segmentos são construídos por anáfora, *agora*, ao que se segue a forma verbal, no mesmo modo, tempo, pessoa e número. Entre o v. 7 e o v. 8, a disposição dos verbos

cria efeitos em quiasmo. *Espero* e *acerto*, cujo sentido é eufórico, ligam-se por rima interna, que é átona, *-ero* / *-erto*. O mesmo se passa com *desconfio* e *desvario*, cujo sentido é disfórico, também ligados por rima interna átona, *-fio* / *-rio*. Além disso, estas duas últimas formas verbais são construídas com o mesmo prefixo negativo, *des-*.

Para a primeira antítese, *agora espero*, *agora desconfio*, têm vindo a ser apontadas várias fontes petrarquianas, *e temo*, *et spero* (*Canz.* 134, 2, o famoso soneto *Pace non trovo, et non ò da far guerra*; e *Canz.* 252, 2, o não menos famoso *In dubbio di mio stato, or piango or canto*). Note-se, todavia, que Petrarca contrapõe à esperança o temor, ao passo que Camões lhe contrapõe uma atitude mais suave, apesar de mais acutilante, a de desconfiança. Ilustra a tendência, em Camões, para o uso de imagens menos drásticas, e que por isso melhor acompanham as flutuações próprias do estado de incerteza. Formulação próxima de Boscán, '*spero y desconfío* (39, 9, p. 128).

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na primeira das duas transcrições que deste soneto são feitas, escreve-se, «agora desespero, agora desconfio», o que produz um efeito sonoro aliterante, mas não cria oposição, cortando o efeito serial.

9 *Estando em terra, chego ao Céu voando* O amante, paradoxalmente, pode estar à face da terra, ao mesmo tempo que se eleva às alturas. A terra é metáfora tópica para exprimir as pulsões amorosas, ao passo que a ascensão representa o anseio de espiritualidade. O contraste hiperbólico entre plano inferior e plano superior e entre imobilidade e movimento funde-se num oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *estando em terra, / chego ao Céu voando*. *Estando* opõe-se a *voando* e *terra* a *Céu*. Mas os dois termos são aproximados no plano fonético, morfológico, sintáctico e semântico. A primeira e a última palavras ligam-se por rima interna, em *-ando*. Além disso, o verso tem construção em quiasmo. A um gerúndio e um substantivo, segue-se um substantivo e um gerúndio. Desta feita, o primeiro verso do primeiro terceto retoma o modelo da contraposição em quiasmo já usado no final da segunda quadra, nos vv. 7 e 8.

A fonte é Petrarca, «et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra» (*Canz.* 134, 3). Contudo, o gerúndio usado por Camões funde mais intimamente os termos em contraste, exprimindo a continuidade própria de um estado, à semelhança do 2.º v. Tanto este verso de Pe-

trarca, «et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra», como o que é imitado no 4.º v., «et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio» (*Canz.* 134, 4), pertencem ao mesmo soneto, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*. Ambos são recriados com inversão da ordem dos segmentos em oposição. O v. 9 responde, com um movimento vertical, ao movimento horizontal do v. 4.

Na primeira edição das *Rimas* (1595), *Céu* é grafado com maiúscula, ao passo que, na segunda edição (1598), é grafado com minúscula. Os editores modernos dividem-se entre uma e outra solução.

10-11 *Nũ'hora acho ... / ... não posso achar ã'hora* O estado de incerteza perturba de tal forma a percepção que o amante tem do tempo que, de modo paradoxal e por hipérbole, uma hora lhe parece mil anos, e mil anos lhe parecem menos do que uma hora (sobre o uso de *mil*, no lirismo amoroso, ver o ensaio de Maurizio Perugi neste mesmo vol.). A fonte nuclear destes versos é o passo dos salmos de David, «Quoniam mille anni ante oculos tuos / tamquam dies hesternae, quae praeteriit» (*Salm.* 89, 4; 'Porque mil anos são aos Teus olhos / como o dia de ontem, que passou'). O sentido do tempo, para a divindade, é figurado através do contraponto entre mil anos e um dia.

Estes versos têm vindo a suscitar interpretações controversas. Faria e Sousa, no seu comentário, faz deles duas leituras. Numa, lê o v. 10 em sentido disfórico, noutra em sentido eufórico. Primeiro, diz que *Nũ'hora acho mil anos* significa a dilatação do tormento (*Rimas varias* I 1685: 26). Mais adiante, afirma que a contemplação da divina beleza, que é infinita, proporciona uma felicidade tal ao amante que uma hora lhe parece mil anos, mas em mil anos não pode achar uma hora em que se consiga libertar dos laços terrenos, para fruir a felicidade eterna (*Rimas varias* I 1685: 28). Storck, a propósito do v. 10, anota que a visão da mulher é como o Céu, onde mil anos são como um dia, na senda da segunda leitura de Faria e Sousa (*Sämmtliche Gedichte* II 1880: 368). Por sua vez, Maria de Lurdes Saraiva, a propósito do v. 11, observa que em mil anos o poeta não pode encontrar uma hora por não se lhe deparar uma oportunidade favorável (*Lírica completa* II 1994: 54). Esta diversidade de interpretações é implícita à própria abertura do texto. À explicitação detalhada da sua letra, sobrepõe-se a expressão daquela continuidade entre flutuações radicais que caracteriza o estado de incerteza. A intensificação do jogo retó-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

rico, nestes dois versos que rematam a série de contrapontos contida nas duas quadras e no primeiro terceto, confere-lhes um tom galante, como se especificará.

Ligam, por oximoro, duas ações contraditórias e, todavia, coincidentes. Por sua vez, cada um deles contém um oximoro, por distinção enfática, que condensa em si a percepção, em simultâneo, de noções de tempo não conciliáveis. Estas figuras são estruturadas por contraposição, mas com recurso aos habituais processos de harmonização e correlação. O numeral *ũa* opõe-se a *mil* e *hora* opõe-se a *anos*. Os termos são reequilibrados pela sua pertença a campos semânticos comuns, o das medidas numéricas e o das unidades de tempo, os quais, por sua vez, são reconduzíveis a um campo semântico único, mais vasto, que é o das quantidades. A proposição consecutiva, *de jeito / que*, por um lado, marca a distinção entre as duas ideias. Por outro lado, desenha uma linha de continuidade entre os dois versos com encavalgamento. O verbo é o mesmo, *achar*, conjugado na forma positiva e na negativa, neste caso acompanhado por um modalizador que remete para o posicionamento do poeta, *acho / não posso achar*. Também a oposição entre os numerais *ũa / mil* e entre as medidas temporais *hora / anos* se repete. A inversão da ordem dos termos *ũa hora / mil anos*, em quiasmo, gera efeitos fonéticos e de ênfase conceptual.

O carácter hiperbólico destes versos e o uso do quiasmo são artifícios retóricos elaborados, comuns ao v. 9. A proposição consecutiva *de jeito / que* responde à proposição consecutiva inicial, *Tanto ... que*. A acumulação de *opposita* segue um crescendo de intensidade, ao longo do soneto, que culmina neste primeiro terceto. Remata a apresentação da série de situações e fenómenos paradoxais que ilustram o estado de incerteza.

Quanto às fontes, além do referido passo do 90.º Salmo de David, assinalem-se pelo menos Petrarca, «Ogni giorno mi par piú di mill'anni» (*Canz.* 357, 1) e «O misero colui che' giorni conta / e par gli l'un mille anni» (*Triumphus Mortis* 2, 55-56), que enfatiza a duração da espera; e Boscán, «ni me vale buscar cien mil razones, / para en cien años alcançar un'ora / en que pueda penar templadamente» (104, 94-96, p. 218), que, a propósito do sofrimento amoroso, contrapõe a cem anos uma hora.

Na tradição manuscrita, no v. 10 não figura a forma verbal *é*, sendo a redacção, *e de geito*, o que aumenta a fluência do encavalgamento.

12-14 *Se me pergunta ... / ... Senhora* Depois da descrição das situações e dos fenómenos próprios do estado de incerteza, o poeta lança a hipótese de que alguém lhe pergunte quais os seus motivos, dá por resposta o seu desconhecimento da respectiva razão e apresenta a suposição de que a sua causa é ter visto a mulher amada. Ao tópico da pergunta, corresponde uma resposta com um outro tópico, o tópico do não saber, *non scio*, e uma resposta.

*Pergunta*, no v. 12, tem por correlato *respondo* e *suspeito* no v. 13. O terceto segue um percurso que liga o poeta, alguém que o interroga, e a mulher, numa espiral de hipóteses e conjecturas. Essas suposições contrastam com a asserção, *só porque vos vi, minha Senhora*. Hernâni Cidade considera este terceto «discreta atribuição de tal estado à perturbadora» (Cidade 2003: 124). A carga lúdica do jogo retórico, já patente no primeiro terceto, reitera o tom galante.

O segundo terceto encontra-se ligado ao primeiro por efeitos de paralelismo fonético, métrico e rítmico. *Ando*, no v. 12, rima com *voando*, no v. 9, o que situa o segundo terceto na senda da mesma atitude absorta, própria do amante. Também o ritmo se corresponde, com pausas marcadas por sinal gráfico no interior do v. 10 e do v. 13; e encavalgamento entre os vv. 10-11 e entre os vv. 13-14, iniciando-se o v. 11 e o v. 14 por *que*, no primeiro caso consecutivo, no segundo relativo.

14 *vi* A associação de amor à visão da amada é um tema com profundas raízes culturais. A literatura religiosa e o neoplatonismo renascentista consideram a visão uma via privilegiada de contacto com o bem, que depois se funde com outros componentes.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, na primeira das duas transcrições que deste soneto são feitas, escreve-se, *que he so por vos não ver minha Senhora*. O motivo da visão mantém-se, desdobrando-se, neste caso, no tema da lonjura.

14 *minha Senhora* A pausa antes do vocativo, *minha Senhora*, dá relevo ao segmento final, que surge destacado. A fonte da construção é Petrarca, «in questo stato son, donna, per voi» (*Canz.* 134, 14), com ampliação e modalização conjectural. Mais próxima a formulação de

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Boscán, numa composição em redondilha maior, «A este estado, se-  
ñora, / é llegado a causa vuestra» (20, 96, pp. 291-292).

5. Cidade 2003: 124; Rossi 1965; Marnoto 1997: 535-538.

Rita Marnoto

Amor é um fogo que arde sem se ver,  
 é ferida que dói, e não se sente;  
 é um contentamento descontente,  
 4 é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;  
 é um andar solitário entre a gente;  
 é nunca contentar-se de contente;  
 8 é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;  
 é servir a quem vence, o vencedor;  
 11 é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor  
 nos corações humanos amizade,  
 14 se tão contrário a si é o mesmo amor?

(*Rimas*, Soneto 5, p. 119)

1. Soneto dedicado à definição de amor em termos petrarquistas. Ao longo das duas quadras e do primeiro terceto, acumula-se toda uma gama de imagens metafóricas, de paradoxais contraposições e de oximoros que foram canonizados por Petrarca. A definição de amor dilata-se na apresentação de uma série de reacções e fenómenos típicos da vivência amorosa. O soneto é rematado com uma interrogação final, correspondente ao segundo terceto, que apresenta o estado de enamoramento como um equilíbrio entre opostos. Caracteriza-se, pois, por um forte investimento retórico, dotado de grande precisão. A acuidade dos tópicos apresentados, potenciada pelos efeitos retóricos de contradição, de acumulação e de correlação, suscita a participação emocional do leitor, através da *captatio*.

Os onze primeiros versos são estruturados em paralelo através de sucessivas figuras de contraposição. A correlação tem incidência sintáctica, conceptual e retórica. O paralelismo construtivo obedece ao esquema, Amor é A e não A' / Amor é B e não B', e assim sucessivamente, por onze vezes, ao longo de onze versos, cada um dos quais

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

corresponde a uma proposição. O sujeito é o mesmo, *amor*. É explicitado no primeiro verso, logo de início, mas nos versos seguintes é elidido. A função sintáctica de nome predicativo do sujeito coincide com uma imagem metafórica petrarquista de base, à qual logo de seguida é associado o seu oposto. Por consequência, à luz do princípio lógico de não contradição, as situações enumeradas seriam inconcebíveis. Ora, a figura de retórica que condensa núcleos em oposição, mas que paradoxalmente coincidem, é o oximoro. Daí o seu intenso uso neste soneto.

Por sua vez, no segundo terceto a série de contradições e de reacções fenomenológicas apresentadas é confrontada com o bom acolhimento merecido por amor. Às várias contraposições até então enumeradas, soma-se uma outra, no plano estrutural da composição. Apesar de todos os contrários próprios de amor, esse sentimento é acolhido de bom grado pelo género humano. A pergunta contida no último terceto enfatiza, pois, a paradoxal conformidade entre amor, com as suas contradições, e o coração humano. A palavra *amor* é usada duas vezes, no começo e no fim da composição. Depois de percorrer sucessivas volutas de uma espiral, o soneto termina com a mesma palavra com que começara. Assim se estabelece um harmonioso ciclo, em equilíbrio dialéctico, assunto que voltará a ser referido adiante.

Não é focada nem a experiência específica de um sujeito que fala na primeira pessoa, nem a actuação de uma entidade personificada cujos efeitos revertem sobre o enamorado. Quanto ao primeiro aspecto, tenha-se em linha de conta que a definição se desenvolve, nos versos iniciais, através de uma enumeração de substantivos. Seguidamente, na segunda quadra e no primeiro terceto é usado o modo infinitivo, na forma do infinito impessoal, que é uma forma substantiva. Pelo que diz respeito ao segundo aspecto, recorde-se que os editores dos séculos passados grafavam frequentemente a palavra *amor* com maiúscula. Assim acontece na primeira fonte que transmitiu o texto de *Amor é um fogo que arde sem se ver* (v. 14), que é a segunda edição das *Rimas* (1598). Contudo, é difícil encontrar uma justificação para esse procedimento, neste soneto. Amor não é um agente, mas um conceito a definir por via fenomenológica. Costa Pimpão conserva a maiúscula, ao contrário de Cleonice Berardinelli que grafa *amor* com minúscula (*Sonetos* 1980: 139).

A construção acumulativa formada por sujeito (*amor*), verbo (*é*) e nome predicativo do sujeito é característica da definição e a pergunta final remete para o género das *quaestiones*. Tanto a definição, como a interrogação, são tipologias características da prática escolástica, encontrando-se intimamente associadas. Era habitual, na arte da argumentação retórica, a formulação de *quaestiones*, quer dizer, de perguntas acerca de um determinado assunto ou de um determinado conceito, às quais o pensamento devia saber responder prontamente por via especulativa.

A prática das *quaestiones* encontra-se intimamente ligada à tipologia *de oppositis*. Trata-se de uma acumulação de oximoros e de figuras de contraposição. Tem antecedentes na poesia elegíaca grega e latina, e foi cultivada, ao longo de toda a Idade Média, em latim e em várias línguas vulgares, para tratar temas doutrinários ou religiosos e para cantar o amor místico ou o amor profano. Pelo seu lado, os poetas occitanos associaram os versos *de oppositis* a um tipo específico de composição, o *devinalh*, palavra que significa adivinha. Propõe ao leitor um enigma, através de uma série de oximoros e figuras de contraposição, incentivando-o a encontrar a respectiva chave. Concomitantemente, é utilizado para apresentar o estado de enamoramento, como é o caso de *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

No entanto, Camões trabalha o género das *quaestiones* e da definição, bem como a tipologia dos versos *de oppositis*, de um modo muito próprio. A ordem lógica da retórica prescreve que primeiro seja colocada a pergunta, à qual depois o enunciado da definição responderá ou a chave da adivinha irá dar resposta. Ora, neste caso, a pergunta surge no fim do soneto, depois de ter sido levada a cabo a tentativa de definição. Não incide sobre *o que é*, mas *como é*. Aliás, desde o primeiro verso se sabe que se trata de amor. A pergunta confronta o teor das contraposições apresentadas ao longo das duas quadras e do primeiro terceto. Os primeiros onze versos do soneto mostram que amor abunda em contradições, ao passo que a pergunta do último terceto incide sobre o acolhimento que, apesar disso, merece nos corações humanos.

As figuras de retórica e os processos estilísticos utilizados em *Amor é um fogo que arde sem se ver* encontram-se estruturados em torno de dois eixos, através de modalidades semelhantes às de *Tanto*

*de meu estado me acho incerto*. Um eixo, que é horizontal, acumula figuras de oposição, que diferenciam situações. Outro, que é vertical, trabalha figuras de paralelismo e correlação, que geram aproximações entre esses mesmos termos que são diferenciados. Por consequência, os vários elementos do texto encontram-se ligados, simultaneamente, por relações de contraste e de semelhança. Um movimento de análise, separação e diferenciação anda intimamente aliado a um outro, que harmoniza os mesmos termos, criando simetrias.

Essa aproximação é feita através da escolha de palavras ligadas a campos semânticos que a memória antropológica associa por contraste (*solitário / entre a gente*), de correspondências lexicais, da paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra, *contentamento / descontente*), de figuras retóricas de paralelismo fonético, morfológico, sintáctico, etc., de tropos em quiasmo (quando termos semelhantes são retomados na ordem inversa, segundo o esquema a-b / b-a) e assim sucessivamente, como se especificará no ponto 4. Para além disso, as várias séries de contraposições encontram-se também entre si ligadas por figuras de paralelismo. Por consequência, estruturas analíticas contrastivas de base binária tendem a ser recompostas em arranjos simétricos, através de uma modulação equilibrante.

Já Faria e Sousa notara que Camões mostra como amor gera conformidade entre quem ama (*Rimas varias* I 1685: 162). De facto, as contraposições enumeradas não têm um sentido disfórico nem condenam amor por razões morais ou de outro tipo. Os seus termos equilibram-se, um em correlação com o outro, dialecticamente. A dialéctica camoniana foi analisada de forma pioneira por Jorge de Sena (Sena I 1980: 15-39). Tende a aproximar pólos em oposição, através de um movimento que se perpetua e que se desdobra continuamente sobre si mesmo. Desconhece uma síntese, na medida em que as oposições não existem fora da unidade (Marnoto 2007: 7-32). Para uma mais profunda interpretação deste assunto, é fundamental ter em linha de conta os antecedentes de *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

A tentativa de identificar como fontes deste soneto passos do *Cancioneiro* de Petrarca vinculados às noções de erro ou de pecado não terá deixado de afectar a sua interpretação. Na verdade, a sua fonte próxima é Petrarca. Não, porém, o poeta do *Cancioneiro*, mas o

autor do tratado latino *De remediis utriusque fortunae*. O passo em causa é: «Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors» (1.69; ‘amor é um fogo oculto, uma agradável ferida, um saboroso veneno, uma doce amargura, uma deleitável doença, um jucundo suplício, uma afável morte’). Essas contraposições são desenvolvidas com alargamento da expressão do texto de Petrarca (*amplificatio*).

Na obra de Petrarca, considerada no seu conjunto, o amor é tratado sob perspectivas muito diversas, apesar de o modelo que ganhou fama e prevaleceu ser o do *Canzoniere*. O tratado *De remediis utriusque fortunae* é um diálogo no qual são analisados erros e contradições do homem, para então lhe serem prescritos os remédios adequados, com um implacável rigor moral. No passo citado, amor é radicalmente condenado porquanto nocivo e destabilizante. Contudo, Camões distancia-se da condenação que Petrarca, nessa obra de fim de vida, faz recair sobre amor. Esse conjunto de contraposições e imagens ilustra, no *De remediis*, os seus malefícios, ao passo que, neste soneto, redonda num quadro de equilíbrio entre opostos que muito deve a Pietro Bembo e ao neoplatonismo. Teófilo Braga (Braga 1911: 28) incluiu-o na série de composições que relacionou com os *Dialoghi d’amore* de Leão Hebreu.

*Amor é um fogo que arde sem se ver* é uma das mais conhecidas composições de Camões, frequentemente incluída em manuais escolares e recolhas antológicas de poemas camonianos, por mais reduzidas que sejam. Carolina Michaëlis de Vasconcelos escolheu-a para as *Cem melhores poesias (líricas) da língua portuguesa* (98). Todavia, o seu sucesso extravasa as fronteiras do literário. O impacto dos seus versos tem vindo a ser explorado, na actualidade, nas mais diversas circunstâncias.

2. Soneto pela primeira vez impresso na segunda edição das *Rimas* (1598: 21). A partir daí, anda em todas as edições históricas de referência, onde na maior parte das vezes lhe é atribuída a mesma posição, com o número 81. Não há testemunhos da sua circulação manuscrita nos séculos XVI e XVII, excepção feita ao *Manuscrito apenso* a um exemplar da primeira edição das *Rimas* (1595) que serviu de base

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

à edição de 1598, e por isso nela reverte. Leodegário de Azevedo Filho não o inclui no *corpus* mínimo camoniano, mas tendo em linha de conta que não é atribuído a outro poeta, adopta uma posição cautelosa (*Lírica de Camões* 1, 1985: 255). Considerando estas circunstâncias e o valor da segunda edição das *Rimas*, é de admitir a autoria de Camões.

Costa Pimpão fixou o seu texto a partir da segunda edição das *Rimas* (1598). Apesar de o *Manuscrito apenso* lhe ter servido de base, há variantes a registar. Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 160) diz transcrever o soneto a partir de um manuscrito que, em seu entender, continha uma lição mais apurada. Actualmente, não é possível identificá-lo. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (*As cem melhores poesias*: 98), Teófilo Braga (*Sonetos* I 1913: 44) e Agostinho de Campos (*Camões lírico* IV s.d.: 39) retomaram e fixaram essa versão de Faria e Sousa. Editores e organizadores de antologias mais recentes têm vindo a cruzar, não raro, lições textuais da edição de 1598 com lições registadas por Faria e Sousa, de forma aparentemente aleatória. Cleonice Berardinelli regista as variantes no aparato da sua edição (*Sonetos* 1980, 81: 139). Marimilda Vitali estudou algumas dessas variantes (Vitali 2010).

3. Soneto com quatro rimas, esquema ABBA ABBA CDC DCD. O esquema rimático dos tercetos não é o maioritariamente usado por Camões. Acompanha, assim, o carácter excepcional desta composição, no conjunto dos seus sonetos, pela acumulação de imagens e oposições em correlação. As rimas A (-er) e B (-ente) têm assonância em *e*, que é reforçada em B, rima consonante. Além disso, há a registar um efeito assonante em *e*, que se estende a todo o verso, entre o 2.º v. e o 11.º v., todos eles começados por *é*. Gera-se, assim, um sistema de correlações. Por sua vez, o contraponto entre rimas agudas (A e D) e graves (B e C) cria uma alternância rítmica. Desta feita, fica simultaneamente estruturado um sistema de oposições.

Por conseguinte, essas duas características do esquema rimático, de simetria e de diferenciação, acompanham a estrutura conceptual e retórica do soneto, no seu equilíbrio entre opostos.

4. 1-11 *Amor é...* Construção dos primeiros onze versos a partir de sujeito (*amor*) / verbo (*é*) / nome predicativo do sujeito, formado por várias metáforas, oposições e correlações / com eventuais complementos ou proposições que dele dependem e criam um contraponto. Corresponde à definição de um *quid*. A construção repete-se em paralelo, com elisão do sujeito, *amor*, depois do 2.º v., e efeito anafórico, *é* em início de verso. Nesses onze versos, o acento interno na 6.ª sílaba distingue o segmento frásico que contém o primeiro membro da contraposição, do segmento frásico que contém o seu segundo membro.

1 *um* Na primeira quadra, o artigo indefinido a seguir ao verbo é empregue alternadamente. É usado nos versos ímpares (1, 3), coincidentemente antes de substantivos masculinos (*fogo*, *contentamento*). Não é usado nos versos pares (2, 4), coincidentemente antes de substantivos femininos (*ferida*, *dor*). Aliás, a forma feminina (*uma*) implicaria, para a estrutura métrica, mais uma sílaba átona. Na versão de Faria e Sousa, a regularidade dessa alternância alarga-se também à segunda quadra e ao primeiro terceto: «He hũ não querer [...] / He solitario andar [...] / He hum não contentarse [...] / He cuidar que [...] // He hum estarse preso [...] / He servir [...] / He hum ter [...]».

1 *fogo que arde sem se ver* O fogo é metáfora tópica para exprimir a intensidade da paixão. O facto de andar escondido confere-lhe uma força muito própria. O verso contém um oximoro, por distinção enfática, resultante da tensão entre duas qualidades, *arde* / *sem se ver*. A evidência imediata da chama opõe-se ao facto de não ser visível. Os dois segmentos são reaproximados quer por via semântica, dado que o fogo anda associado, na memória cultural, à visão da chama, quer por via fonética, com a aliteração em fricativa, *r*, *f*, *s* e *v*.

A fonte é o tratado de Petrarca *De remediis*, «Est enim amor latens ignis» ('amor é um fogo oculto'). A ideia de que o amor velado é chama dotada de particular intensidade tem uma longa tradição literária. Camões potencia o impacto da imagem, conferindo-lhe uma incidência visiva que capta a atenção do leitor logo a partir do primeiro verso.

2-11 Cada um destes 10 vv. tem, além do acento interno na 6.ª sílaba, um outro acento interno na primeira sílaba, *é*. O verso decassilábico com acento interno na 1.ª e na 6.ª sílabas é pouco usual. É também fora de comum a coincidência desse regime de acentos com uma

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

sucessão de versos todos eles construídos com anáfora inicial, *é*, que se repete, igualmente, dez vezes. Além disso, a sequência ganha relevo, por contraste, com o regime de acentos do verso que a precede, o v. 1, e dos versos que se lhe seguem, os vv. 12-14, que correspondem ao último terceto. Têm um regime de acentos mais usual. E, contudo, esta forte rede de correlações estrutura onze versos que em si contêm radicais oposições. O conjunto de processos retóricos utilizados enfatiza o carácter excepcional da matéria apresentada.

*2 é ferida que dói e não se sente* A ferida de amor é metáfora tópica para exprimir as angústias da sensualidade. Mas a atracção amorosa faz com que o amante não se dê conta dessa pena. O verso contém um oximoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *que dói / e não se sente*. O sofrimento opõe-se ao facto de não ser experimentado. A primeira qualidade é apresentada na forma afirmativa, a segunda qualidade na forma negativa. Os termos são aproximados por via semântica e por via sintáctica, através da coordenação.

Recria a sucessiva metáfora com oximoro do *De remediis*, «*gratum vulnus*» ('agradável ferida'). Tal como em Petrarca, a partir deste segundo segmento o sujeito é elidido.

*3 é um contentamento descontente* A satisfação em que anda quem ama coexiste, paradoxalmente, com o seu oposto, dado que amor contém em si pulsões contraditórias. O oximoro *contentamento / descontente* opera uma distinção enfática. Da mesma feita, os seus membros são aproximados no plano lexical (paronomásia), e no plano fonético. Um mesmo radical é acompanhado, no primeiro caso, por um sufixo nominal, e, no segundo caso, por um prefixo negativo e por um sufixo adjectivante. Daí resultam efeitos de homofonia entre as palavras assim construídas. São também potenciados pelo regime de acentos. O acento do verso recai sobre sílabas nasaladas seguidas pela consoante oclusiva suda *-t*, a 6.<sup>a</sup> sílaba (*contentamento*) e a 10.<sup>a</sup> sílaba (*descontente*). A rima B, entre *descontente* (v. 3) e *sente* (v. 2), enfatiza efeitos emocionais, acompanhados pela aliteração em som nasal, que se repete seis vezes, ao longo do 3.<sup>o</sup> v., antes da rima.

Retoma a metáfora com oximoro da *dulcis amaritudo* no *De remediis* ('doce amargura'). Camões não imita directamente a imagem que se segue no tratado de Petrarca, *sapidum venenum* ('saboroso ve-

nenos'), talvez por a referência ao veneno não se enquadrar tão bem no timbre tendencialmente harmonioso destes versos.

4 *é dor que desatina sem doer* A dolorosa inquietude causada por amor coexiste, paradoxalmente, com a ausência de sensibilidade a esse mesmo sofrimento. O verso contém um oxímoro resultante da tensão entre as duas qualidades, *desatina / sem doer*. *Desatinar* significa, etimologicamente, perder o *tinio* ou a razão, mas a esse significado outros se acrescentam. Sendo *dor*, que é personificada, o sujeito de *desatina*, associa-se também a *desatina* a intensidade de um desejo que perturba a razão e destabiliza. «Desatina porque no se consegue», anota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 161). Mas, ao mesmo tempo, esse desatino aplaca a dor, ou por conter em si um impulso vital, ou por iludir a consciência. A este regime de aproximações, no plano semântico, há a acrescentar correlações fonéticas. O verso é percorrido, de modo homogêneo, por uma aliteração na consoante oclusiva sonora *d*. Cf. o verso de Petrarca *et dolendo adolcisse il mio dolore* (*Canz.* 105, 58), pelo que toca ao tema geral da atenuação da sensibilidade do amante à dor e à aliteração na consoante oclusiva sonora *d*.

Mantém relações de paralelismo com outros versos do soneto. Entre o 1.º v. e o 4.º v., estabelece-se uma correlação por epífora, «[...] que arde sem se ver / [...] que desatina sem doer». Implica a rima A, *-er*; as categorias morfológicas presentes; a construção sintáctica; a modalidade retórica de construir o oxímoro; ritmos e sonoridades. Além disso, o 2.º v. e o 4.º v. ligam-se através de uma anáfora sintáctica, com equivalência das categorias morfológicas, «é ferida que dói [...] / é dor que desatina [...]».

Neste verso, é recriada a sucessiva metáfora com oxímoro do *De remediis, delectabilis morbus* ('deleitável doença'), evitando a referência directa ao conceito de doença, talvez para manter o tom harmonioso da composição, também neste caso.

5 *É um não querer mais que bem querer* Jogo de palavras entre *querer*, na acepção volitiva de desejar, e *bem querer*, no sentido de uma consagração afectiva delicada e plena, que explora a polissemia de *querer*. Os dois membros da contraposição são aproximados por via lexical, fonética, morfológica e rítmica. O verbo *querer* repete-se, no primeiro caso acompanhado de partícula negativa, *não querer*, no

segundo caso de um advérbio intensificador, *bem querer*. Da mesma feita, gera-se um efeito de rima interna em A.

A partir da segunda quadra do soneto, o Petrarca do *De remediis* deixa de ser a fonte mais directa. Do v. 5 ao v. 11, a formulação é directamente feita no modo infinitivo. Cf. este verso com «del mio fermo voler già non mi svoglia» (*Canz.* 59, 3; ‘do meu firme querer já não me tira a vontade’), que contém também um jogo de palavras com a noção de querer. Contudo, Petrarca reforça o carácter totalizante da vontade, com a negação da negação, *non mi svoglia*, ao passo que Camões nega a força volitiva absoluta, *não querer*, para afirmar a doçura de *bem querer*.

6 é um andar solitário entre a gente O verso contém um oximoro que opõe a solidão do amante (*solitário*) ao seu relacionamento com outras pessoas (*entre a gente*). Com efeito, anda de tal modo absorvido pelos seus pensamentos que descursa a vida de relação e, mesmo quando se encontra no meio da gente, fica concentrado nas suas vivências interiores, como se estivesse só. A rima B (-ente) de *gente* tem um efeito rimático aliterante, no interior do verso, com *entre*. Esta homofonia desempenha uma função agrupante dos membros da segunda parte do oximoro que assim se diferencia da primeira. Da mesma feita, os termos em oposição são homogeneizados por via semântica e também por via fonética, dado que todo o verso é pontuado por uma aliteração em vogais nasalizadas.

A ideia da solidão no meio da gente tem por grande referência cultural o início das *Lamentações* de Jeremias, «Quomodo sedet sola / civitas plena populo! / Facta est quasi vidua / domina gentium» (*Lam.* I 1; ‘Como está sozinha a cidade, dantes cheia de gente! Ficou quase viúva, a senhora das gentes’). Dante, na *Vita nova*, associou indissolúvelmente esse passo das *Lamentações* ao estado de enamoramento. Cita-o no momento em que Beatrice morre (cap. 28). A ideia da solidão entre a gente não se encontra propriamente em Petrarca. Na sua poesia, a solidão é associada ao isolamento e a uma natureza em estado puro. Camões é não só um dos primeiros poetas portugueses, como também um dos primeiros poetas europeus a exprimir essa complexa noção. Ausiàs March usou a expressão *andar entre as gentes*, «Aquell qui sent d’esperit pura amor / per àngel pot anar entre les gents» (*Cants* 122bis 53-54). Segundo este poeta, o amante que vive

os contrários de amor em equilíbrio é como um anjo que anda entre as gentes. Também Camões valoriza a harmonia entre opostos, mas sem passar pelo plano angelical e dando outro relevo à humana solidão do amante.

7 *é nunca contentar-se de contente* A satisfação própria do estado de enamoramento coexiste, paradoxalmente, com a insatisfação do amante, que continuamente aspira a aumentá-la. O oximoro *nunca contentar-se / de contente* opera uma distinção enfática, intensificada pelo advérbio *nunca*. Os seus termos são aproximados no plano lexical e no plano fonético. Através da figura da paronomásia, um mesmo radical é acompanhado, no primeiro caso, pelo sufixo verbal próprio do infinito impessoal, ao que se segue o pronome reflexo (*contentar-se*), e, no segundo caso, por um sufixo adjectivante (*contente*). A homofonia entre as palavras construídas por paronomásia é potenciada pelo regime de acentos, em 6.<sup>a</sup>, *contentar-se*, e em 10.<sup>a</sup>, *de contente*. A sequência *contentar-se / de contente* tem construção em quiasmo, com inversão da posição das formas que têm o mesmo étimo e das duas partículas átonas que lhe são associadas. A rima B, de *contente* com *gente*, no v. 6, liga-se, por efeito de homofonia, a *entre*, no interior do v. 6. A partir de *gente*, o grupo *nt* repete-se quatro vezes.

Este verso, que é o 3.<sup>o</sup> da segunda quadra, mantém muitas semelhanças com o 3.<sup>o</sup> v. da primeira quadra. Em comum, a construção do oximoro por paronomásia a partir de um radical que é o mesmo. Um dos membros do oximoro é acompanhado de negação, no 3.<sup>o</sup> v. *descontente*, no 7.<sup>o</sup> v. o advérbio de tempo *nunca*. A paronomásia implica também a rima consoante entre *descontente* (v. 3) e *contente* (v. 7).

8 *é um cuidar que ganha em se perder* É o tópico das vantagens e das desvantagens de amor. O proveito anda geralmente ligado à posse da coisa amada, ao passo que a perda significa ou o falhanço dessa posse, ou os danos que daí resultam, no plano moral, psicológico e religioso. As meditações de quem ama levam à convicção de que, mesmo quando as circunstâncias são desfavoráveis, há vantagens, o que se pode interpretar em função da remissão de faltas e pecados, de um conseqüente enriquecimento interior ou mesmo da dilatação do aturdimento amoroso. O oximoro opõe uma qualidade, *se ganha*, a uma outra, *em se perder*. A rima em A de *perder*, com *querer*, no v. 5, enfatiza efeitos emocionais em parcial contraste.

Cf. o verso do *Triumphus Cupidinis* de Petrarca, «e dannoso guadagno ed util danno» (IV 143), pelo que diz respeito à contraposição balanceada entre o que se ganha e se perde em amor. Camões deslocou-a de modo a fazer prevalecer a faceta positiva. O tópico amoroso também tem antecedentes nos tratados de mercadores

9 *É querer estar preso por vontade* A prisão de amor é metáfora tópica para exprimir os vínculos a que o corpo se encontra submetido, em conformidade com a sua natureza finita. A imposição forçada do encarceramento coexiste, paradoxalmente, com o seu oposto, dado que é firmemente aceite. O oximoro *estar preso / por vontade* estabelece uma tensão entre duas qualidades. Cruza o motivo do constrangimento com o do voluntarismo. As várias metáforas utilizadas no primeiro terceto dizem respeito ao campo semântico da subjugação, cuja introdução já fora preparada pelo v. 8.

10 *é servir a quem vence, o vencedor* O verso poderia ser assim explicitado: ‘é o vencedor a servir quem ele vence’. O responsável pela acção, que é o *vencedor*, é posposto, por hipérbato (ou seja, inversão) assinalado através de vírgula. Aquele que vence, ou seja, o *vencedor*, paradoxalmente, é que serve quem ele próprio venceu. A servidão de amor é metáfora tópica para exprimir a submissão absoluta ao objecto de amor. Reenvia para a poesia occitana e para o conceito de amor como serviço. O oximoro *servir [...] o vencedor / a quem vence* opera uma distinção enfática. Da mesma feita, os seus membros são aproximados no plano lexical, por paronomásia, e no plano fonético. A um mesmo radical, é acrescentado, no caso, de *vencedor*, um sufixo nominal de agente, e, no caso de *vence*, um sufixo verbal. *Vencedor* mantém efeitos aliterantes com *vontade*, última palavra do v. 9. Ao longo de todo o verso, verifica-se a aliteração em consoante fricativa, *v* e *s*.

11 *é ter com quem nos mata, lealdade* A associação entre amor e morte é tensão fundacional do estado de enamoramento, no plano cultural, literário ou psicanalítico. O complemento directo, *lealdade*, é posposto, por hipérbato assinalado através de vírgula. Paradoxalmente, a pulsão destruidora própria do estado de enamoramento coexiste com uma dedicação que o perpetua. O oximoro *ter com quem nos mata / lealdade* apresenta, pois, uma das mais radicais contraposições da tópica amorosa. O soneto desenvolve-se em crescendo, com

uma concentração de imagens mais fortes no primeiro terceto, que culmina com esta contraposição. Este verso, que é o último do primeiro terceto, liga-se ao v. 9, que é o primeiro do terceto, por terminar, da mesma feita, com um substantivo abstrato em posição rimática, *lealdade*, em rima ampliada com *vontade*, no v. 9. Por sua vez, liga-se ao anterior, o v. 10, pelo uso do hipérbato, pela pausa requerida pela inversão e assinalada com vírgula e pelo uso paralelo do pronome *quem*. A palavra *lealdade* encerra, em sentido positivo e edificante, uma formulação que se estendeu ao longo de 11 versos.

12-14 *Mas ... / ... amor* Às onze asserções que definem amor através de um jogo de contrários, segue-se uma adversativa, *Mas*, com formulação interrogativa. É o desfecho do soneto. Do plano das tensões próprias de amor, passa-se a um outro plano, que é o do efectivo acolhimento que amor merece do género humano. Ao conjunto de contraposições apresentado, sobrepõe-se um paradoxo estrutural. Sendo amor feito de oposições, é surpreendente que seja bem acolhido. A forma interrogativa traduz esse confronto entre duas situações que são contrárias mas coexistem. Um tal balanceamento é típico da dialéctica camoniana, que tende a aproximar os pólos em oposição, através de um movimento que se perpetua e se desdobra continuamente sobre si próprio, sem chegar a uma síntese.

Faria e Sousa interpreta: «Es assi que tiene el Amor essas contrariedades, y que con ellas haze conformes a los que se amam. Es verdad que a lo conforme es opuesto lo contrario; mas tambien lo es que sin lo contrario no se dá lo conforme. Contrarios son los elementos, y los tiempos del año, pero con esta contrariedad se conforman de modo que dello resulta la conservacion del Mundo» (*Rimas varias* I 1685: 162). Os contrários acabam por se sustentar mutuamente, assim perpetuando o sentimento amoroso.

Os vv. 10 e 11, com hipérbato e pausa marcada por vírgula, tinham preparado a passagem ao ritmo mais lento do último terceto, a acompanhar o seu andamento indagador e interiorista.

12 *como causar pode* O hipérbato *causar pode*, a aliteração em oclusiva surda, *c*, com alternância entre vogal posterior, *o*, e anterior, *a*, põem em evidência a particularidade da situação.

12 *favor* A rima, que é D, introduz uma relação de reciprocidade com *vencedor*, no v. 10.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

13 *nos corações humanos* Faria e Sousa regista, *nos mortaes corações* (*Rimas varias* I 1685: 160). *Mortaes*, relativamente a *humanos*, anteposto a *corações*, põe em evidência a fragilidade do homem perante a morte e o carácter efémero das paixões.

13 *amizade* Faria e Sousa regista *conformidade* (*Rimas varias* I 1685: 160) e observa: «*amizade* es baxo, y tambien improprio, porque ay mucha diferencia entre la amistad y el amor de que el Poeta aqui trata; el *conformidade* tiene gran correspondencia con las contrariedades que propuso, como opuesto dellas» (*Rimas varias* I 1685: 162). Faria e Sousa não vê que a teoria neoplatónica confere um lugar primordial à amizade, que é o baluarte do verdadeiro amor.

A rima, C, que é rima ampliada, estabelece uma ligação entre qualidades abstractas, *vontade*, v. 9; *lealdade*, v. 11; e *amizade*, v. 13.

14 *se tão contrário a si* Homofonia entre o início e o fim do segmento, *se / si*. Faria e Sousa regista, *Sendo a si tão contrario* (*Rimas varias* I 1685: 160).

14 *amor* O soneto termina com a mesma palavra com que começa. «Círculo estremado», comenta Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 163). Mais do que um círculo perfeito, trata-se de uma voluta que trabalha as contradições de amor, na dialéctica das suas conformidades irresolúveis, reenviando-as para o plano da reflexão sobre o humano.

5. Filgueira Valverde 1982: 136-138; Marnoto 1997: 538-541; Moreira 1998: 82-86; Vitali 2010.

Rita Marnoto

Se as penas com que Amor tão mal me trata  
 quiser que tanto tempo viva delas  
 que veja escuro o lume das estrelas  
 4 em cuja vista o meu se acende e mata;

e se o tempo, que tudo desbarata,  
 secar as frescas rosas sem colhê-las,  
 mostrando a linda cor das tranças belas  
 8 mudada de ouro fino em bela prata;

vereis, Senhora, então também mudado  
 o pensamento e aspereza vossa,  
 11 quando não sirva já sua mudança.

Suspirareis então pelo passado,  
 em tempo quando executar-se possa  
 14 em vosso arrepender minha vingança.

(*Rimas*, Soneto 16, p. 124)

1. O poeta, apesar do sofrimento amoroso que o consome, deseja que a sua vida se prolongue o suficiente para ainda poder ver a luz dos olhos da amada escurecer-se, à semelhança de estrelas que declinam, poder ver as suas cores rosadas perderem o viço, e as suas belas tranças transformarem-se, de ouro em prata, quando deixarem de ser louras e os seus cabelos ficarem brancos. Então, também a forma de pensar da mulher amada há-de mudar, no fundo da sua intimidade, e a sua aspereza há-de abrandar, mas será demasiado tarde. Ela irá, pois, suspirar pelo tempo que passou e que desperdiçou sem ter gozado amor. Esse arrependimento tardio será a vingança do amante-poeta.

A descrição do envelhecimento da mulher concentra-se, precisamente, nos elementos fundamentais da beleza feminina, de acordo com o cânone da *effictio*, nos termos em que foi concebido pelo petrarquismo e pela literatura de corte. A figura da *effictio* determina que a apresentação dos seus atributos seja feita por ordem descendente, do mais alto para o mais baixo, e o petrarquismo estabeleceu uma série de imagens e metáforas que correspondem aos vários ele-

mentos objecto de louvor. Os cabelos e os olhos, em particular, são desde sempre os dois pontos dinâmicos e activos do corpo da mulher. Deles brota o fulgor da beleza, como do ouro e das estrelas, pelo que são fontes luminosas cujo valor não tem par. As frescas rosas do 6.º verso são geralmente associadas à cor da pele. Neste caso, evocam também, obviamente, o *topos* da rosa que, se não é colhida no seu auge (em grego, na sua *acme*), esmorece e definha. Trata-se, pois, do *carpe diem* (aproveita o dia) e do *collige florem* (colhe a flor), exortações que já nas odes de Horácio, escritas em tom epicurista, e na obra de tantos poetas clássicos tinham um teor exemplar, e depois foram intensamente exploradas pela poesia profana medieval e renascentista.

Contudo, o *carpe diem* costumava ser um apelo dirigido a jovens em botão prestes a desabrochar, por assim dizer, pelo que tem uma valência activa, positiva, que se pode mesmo traduzir numa *metanoia*, ou seja, numa metamorfose de comportamento, por parte das dedicatórias dos versos. Pelo contrário, no soneto de Camões a mulher é imaginada num momento da sua trajectória temporal que ainda há-de vir, a velhice. Mas então, só lhe é concedida a possibilidade de se arrepender e de sofrer por não ter colhido as rosas da sua juventude, e isso quando as rosas do seu rosto já terão murchado.

Encontramo-nos, portanto, num horizonte temático distinto, o da amada com cabelos brancos, certamente relacionado com o *topos* do ‘colhe a flor’ (*collige florem*), ou melhor, neste caso, do ‘colhe as rosas’ (*collige rosas*), mas diversamente posicionado. Por conseguinte, a possibilidade do *carpe diem* encontra-se ultrapassada, dado que estamos no inverno da vida. O corpo da mulher, lugar emblemático da beleza e da falta de piedade pelo amante, sofreu transformações e emurcheceu. Aí reside a *vingança* do amante, palavra-chave que Camões põe em franca evidência, não por acaso, no fim do último verso do soneto. A vingança é condicionada pela mudança, o que é enfatizado por palavras colocadas em final de verso, em posição rimática, que se encontram relacionadas entre si e com outras palavras, através de figuras de retórica que jogam com a etimologia. Assim *mudada* (v. 8), *mudado* (v. 9), *mudança* (v. 11), *vingança* (v. 14).

É o próprio gesto vingativo a distanciar o soneto *Se as penas com que Amor tão mal me trata* de um dos seus principais modelos, o 12.º soneto do *Canzoniere* de Petrarca, *Se la mia vita da l'aspro tormento*.

Neste último, o poeta-amante imagina, de facto, a amada envelhecida (os olhos apagados, os cabelos de prata, o rosto a perder a cor), mas só para configurar um diálogo íntimo e confidencial entre ambos, no qual terá a coragem de declarar o seu amor a Laura, que então se mostrará mais complacente e lhe irá oferecer «alcun soccorso di tardi sospiri» (*Canz.* 12, 14). Por consequência, não é nesta composição que reside o modelo substancial do soneto de Camões. Tem por modelo mais específico outras composições, com relevo para o soneto de Pietro Bembo *O superba e crudele, o di bellezza* (87, p. 579), o qual, por sua vez, segue Horácio.

Acrescente-se que o tema do envelhecimento da amada e da vingança do amante é tratado num incalculável número de poemas do lirismo italiano e europeu do Renascimento e do Maneirismo, com variações no maior ou menor grau da agressividade que é inerente ao seu desenvolvimento temático. Uma hostilidade rancorosa é inconcebível, no universo cortês da ortodoxia petrarquesca, que não admite no seu seio reacções violentas. Contudo, uma tal atitude encontra-se amplamente representada na poesia latina, sobretudo elegíaca, em que a relação com a mulher era bastante desenvolvida e o comportamento feminino era, aliás, desinibido, para dizer pouco.

2. Soneto transmitido pela primeira edição das *Rimas* de Camões (1595: 16v), pela segunda edição (1598: 15v) e pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (42r e 124r), no qual a autoria não é especificada, sendo também citado no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* com atribuição a Camões.

A autoria de Camões é indubitável. O soneto figura não só em todas as principais edições modernas, mas também no mais selectivo *corpus*, formado por composições seguramente escritas por Camões, que Leodegário de Azevedo Filho compilou.

No *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, o texto é transcrito em duas versões, parcialmente diferentes entre si, que são transcritas à distância de várias páginas (42r e 124r). A segunda é conforme à versão impressa, ao passo que o verso inicial da primeira a aproxima do *incipit* que anda no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

Costa Pimpão elegeu como texto de base a versão impressa, à semelhança de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980, 58: 116), ao passo

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

que Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 II* 1989: 821-835) optou pela segunda versão do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*.

As variantes redaccionais são registadas nas edições de Cleonice Berardinelli e de Leodegário de Azevedo Filho.

3. Soneto com esquema ABBA ABBA CDE CDE, predominante em Petrarca.

4. 1-2 *Se as penas ... / ... delas* Eventuais dificuldades causadas pela alteração da ordem sintáctica dos dois primeiros versos, ou hipérbato, podem ser esclarecidas com a seguinte construção: ‘Se Amor quiser que eu viva tanto tempo das penas com que tão mal me trata’. Apesar de Amor ter uma função dominante, como resulta claramente da análise lógica do texto, a posição na frase de *as penas* e *delas* enfatiza o desgaste causado pelo sofrimento amoroso. *As penas* são referidas no início do primeiro verso e retomadas no final do segundo verso, através de *delas*. O verbo *quiser*, terceira pessoa do singular do conjuntivo futuro, obriga a considerar *Amor* como sujeito, numa contorção sintáctica ousada, dado que *Amor* também é sujeito da relativa regida por *com que*. A ordem natural exigiria um *quiserem*, se o sujeito fosse *as penas*.

Faria e Sousa não adopta a lição *quiser*, mas *permitirem* (*Rimas varias I* 1685: 119). Reclama a autoridade do célebre manuscrito de que diz servir-se, mas que «não cita, deixando dúvidas quanto à sua existência», nota Azevedo Filho (*Lírica de Camões 2 II* 1989: 823). Na primeira versão deste soneto oferecida pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (42r), a redacção é relativamente mais regular: «Se as penas q<ue> por vos donzela yngrata / passo, vivesse tanto com so-frelas». Recorde-se que o *incipit* presente no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* tem uma formulação análoga, «Se as penas q<ue> por vos, o Dama ingrata». É o mesmo, em todo o caso, o relevo conferido às penas de amor.

A sequência de sons nasais do primeiro verso estende-se depois a toda a quadra, mimando o hipotético prolongamento do tempo de contemplação da amada.

2 *delas* O poeta vive, portanto, *das* penas com que Amor o consome e o destrói. Este contraponto cria um oxímoro resultante da

tensão entre duas qualidades opostas, *ser maltrado / viver*. Camões retoma uma ambivalência dotada de uma grande tradição literária, por um lado, a destruição provocada pelo sofrimento amoroso e, por outro lado, o desejo de sobreviver às suas penas, que são afinal as mesmas penas que alimentam e formam a sua existência.

3 *estrelas* É metáfora consagrada dos olhos da mulher. Basta citar Petrarca, «gli occhi eran due stelle» (*Canz.* 157, 10). Camões usa a figura da *effictio* para apresentar os atributos femininos, mas não segue a ordem estabelecida por esse tropo, que é descendente (cabelos / olhos / etc.). Começa pelos olhos (v. 3), passa às faces (v. 6) e depois aos cabelos (vv. 7-8).

4 *o meu* Subentendido *lume*, mas no sentido de ‘chama de amor’ e, de uma forma mais abrangente, de ‘luz vital’. Note-se também *vista*, que se liga a *veja* através da figura etimológica da paronomásia (figura que faz a alteração de uma parte do corpo da palavra, a partir de um mesmo étimo).

4 *se acende e mata* Enumeração em crescendo, desde o incêndio até à morte. *Se mata* tem o sentido de ‘se destrói’ ou ‘é destruído’ completamente. Ao crescendo de intensidade destrutiva, corresponde o menor número de sílabas do segundo termo, *mata*.

5 *desbarata* O tempo vence e destrói tudo, mas além disso, e de forma indelével e progressiva, consome e dissipa. São matizes do verbo *desbaratar*.

6 *secar as frescas rosas sem colhê-las* As rosas são, tradicionalmente, símbolo da beleza e da juventude, mas que logo murcham. O convite a colher a rosa é documentado por uma tradição secular, desde o poema latino que correu anónimo *De rosis nascentibus*, até Poliziano e assim sucessivamente.

7 *tranças* Também em Petrarca as tranças loiras estão omnipresentes. Cf., por exemplo, «Le treccie d’òr» (*Canz.* 37, 81).

8 *de ouro fino em bela prata* Ouro é metáfora para os cabelos louros da amada, no seu fulgor, e prata é metáfora para os seus cabelos brancos, na velhice. Cf. Petrarca, «e i cape’ d’oro fin farsi d’argento» (*Canz.* 12, 5).

8-11 *mudada ... mudado ... mudança* Note-se a insistência com que é posta em relevo a mudança causada pelo tempo. Assim *mudada* (v. 8), *mudado* (v. 9) e *mudança* (v. 11). Entre *mudada* (v. 8) e *mudado*

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

(v. 9), há uma duplicação através de poliptoto (a repetição de uma mesma palavra, com alteração flexional, por ter uma função sintáctica diferente). Com *mudança* (v. 11), gera-se uma paronomásia.

Trata-se de uma mudança tanto exterior, devida ao envelhecimento da mulher, como interior, por implicar também uma mudança da sua forma de pensar e do seu comportamento. A mulher será levada a rever criticamente o próprio passado, e portanto a abandonar a sua habitual aspereza. Subtilmente, fica subjacente a ideia de que então será demasiado tarde.

12 *Suspirareis* Suspiros de saudoso lamento pelo passado e pela passagem do tempo, num arrependimento tardio e penoso.

São diferentes os suspiros daquela Laura de cabelos brancos, no já referido soneto de Petrarca, *Se la mia vita da l'aspro tormento*: «non fia ch'almen non giunga al mio dolore / alcun soccorso di tardi sospiri» (*Canz.* 12, 13-14). Os suspiros de Laura, apesar de serem uma manifestação emocional já em idade avançada, são pelo poeta-amante, e como tal são um derradeiro sinal de afeição, depois da indiferença e do desdém de uma vida. Diferentemente, os suspiros da amada de Camões são auto-referenciais, para si própria, ao dar-se conta de que, nada havendo a fazer por ser demasiado tarde, só lhe restam as penas da lamentação.

12 *então* Repetição do advérbio, em paralelo com o v. 9. É a mesma a sua posição, na cadência métrica de ambos os versos. *Então* provém do latim *in tunc*, 'naquele momento'. Trata-se do *momento* em que se dará a *mudança* da amada. Dessa feita, um momento em que estará perdida qualquer possibilidade de recuperar o tempo passado, e nada mais haverá a fazer do que lamentá-lo.

14 *vingança* Em rima com *mudança*, coroa a posição do poeta, quando o passado só pode ser lamentado com dolente saudade.

Roberto Gigliucci

Transforma-se o amador na cousa amada,  
 por virtude do muito imaginar;  
 não tenho, logo, mais que desejar,  
 4 pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minh'alma transformada,  
 que mais deseja o corpo de alcançar?  
 Em si somente pode descansar,  
 8 pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,  
 que, como um acidente em seu sujeito,  
 12 assi co a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:  
 o vivo e puro amor de que sou feito,  
 14 como a matéria simples, busca a forma.

(*Rimas*, Soneto 20, p. 126)

1. Soneto eminentemente filosófico que, em apenas catorze versos, consegue condensar os princípios fundamentais da tratadística amorosa do século XVI. Amor, como objecto de disputa teórica, constitui de facto um dos temas primordiais da literatura quinhentista, primeiro filosófica, depois cortesanesca. Bastará pensar na impressionante quantidade de escritos que foram elaborados e publicados ao longo desse século, tendo como único tema a natureza de amor. Nas suas páginas, indaga-se o que é amor, qual será a sua origem, quais são os seus efeitos, quais as suas finalidades, e assim sucessivamente. Quer se apresentem sob a forma de tratados dotados de um rigoroso andamento filosófico, ou de verdadeiros e próprios manuais destinados à educação do cortesão exemplar, esses textos difundem-se em larga escala por toda a Europa. Podem conservar a formulação linguística original (por norma, o latim), ou passarem para língua vulgar, às vezes por iniciativa do próprio autor (é o caso de Marsilio Ficino), mas na maior parte dos casos são traduzidos por um intelectual-edi-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

tor, que visa uma circulação mais ampla do livro (como podia ter acontecido com os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu).

Este soneto de Camões é, em tantos aspectos, exemplar. Se, por um lado, o autor consegue destilar, com uma lucidez verdadeiramente rara, alguns conceitos-chave do debate teórico sobre amor, por outro lado, daí sabe tirar as devidas consequências, no plano poético. Assim, compôs um soneto 'amoroso' que se conta de entre os mais famosos e conseguidos do *corpus* autêntico, apesar de, à partida, o assunto tratado ser árduo e não isento de uma certa aridez intelectual.

A *vis* poética e a habilidade retórica conjugam-se com o perfeito domínio do léxico filosófico, numa composição que se pode comparar com outros célebres 'manifestos' sobre a teoria de amor, a começar pela canção de Guido Cavalcanti, *Donna me prega*, a qual constituiu, sem sombra de dúvida, o arquétipo desta tradição específica. Apesar da fractura cronológica e ideológica entre o *dolce stil novo* italiano e um século XVI na sua plenitude, a canção de Cavalcanti não só está na base da dissertação que ocupa o VII livro do tratado *De amore* de Marsílio Ficino, mas é também objecto exclusivo de vários comentários quinhentistas, que a colocam no primeiro plano do quadro, tipicamente renascentista, das reflexões acerca do conceito de amor.

Regressando ao soneto camoniano, o autor não se limita a escrever versos de amor aplicando os princípios de uma certa doutrina, mas faz-se, ele próprio, intérprete e difusor dessa tal teoria amorosa, aceitando, pois, um duplo desafio, respectivamente, no plano do conteúdo e no plano formal.

O tema do soneto não é tanto a transformação do amante no ser amado, como levaria a supor o *incipit* inspirado em Petrarca, como o *desejo*, ou seja, o conceito filosófico de *appetitus*. Em termos gerais, o desejo é entendido como falta, e portanto como aspiração a obter aquilo que falta (neste caso, o amante deseja a união com o objecto amado). No sistema aristotélico, porém, também a *materia* é definida como privação, porque, na sua origem, é desprovida de *forma*. Daí decorre que a matéria necessariamente procura a forma para poder existir.

A unidade ideológica do texto, desde há muito objecto de discussão por parte da crítica, é de facto garantida por esse tema do *desejo*, que se exprime em cadência na série *desejar* (v. 3), *desejada* (v. 4), *deseja* (v. 6) e *busca* (v.14). A estrutura que suporta o soneto é solida-

mente construída a partir de termos técnicos e de postulados filosóficos que se articulam entre si de modo perfeitamente coerente, através do preciso conceito de *appetitus*.

a) *Paráfrase*

Tendo em linha de conta as dificuldades de compreensão suscitadas pelo texto, a sua paráfrase não será despicienda.

1.<sup>a</sup> *quadra*. O amante transforma-se na coisa amada em virtude da própria faculdade imaginativa. Eu, que sou amante, tendo-me transformado na amada, não tenho mais nada que desejar. De facto, em função do princípio da reciprocidade de amor, a minha alma transformou-se na sua alma, e a sua na minha. Portanto, o meu corpo possui a alma da amada e, dado que tem em si o objecto de desejo, não tem mais nada que desejar (pressuposto lógico: *desejo=falta*).

2.<sup>a</sup> *quadra*. Se é verdade, de acordo com o anterior postulado, que a minha alma se encontra agora transformada na minha amada, o que é que o meu corpo pode ainda desejar obter? Nada, porque já o possui, graças à dupla transformação que decorre da reciprocidade de amor. O corpo pode, pois, encontrar finalmente a sua paz, a partir do momento em que a alma do amante está fisicamente ligada à mulher amada, isto é, faz parte do seu corpo (pressuposto lógico: *descanso=ausência de desejo*).

*Tercetos*. Mas a amada, ou melhor, a sua imagem sensível, permanece fixa como ideia no meu pensamento, conformando-se com a minha alma, ou seja, assimilando-se ou adequando-se a ela, tal como um acidente é inerente ao seu sujeito. Eu, que sou agora feito de puro amor (isto é, de paixão incorpórea), procuro esta ideia da amada, tal como a matéria-prima procura a forma (pressuposto lógico: *matéria=privação, falta*).

Isto é:

1) No plano físico, o amante transforma-se na amada e portanto o corpo já não sente desejo, porque tem em si o objecto de um tal desejo (assunto desenvolvido nas duas quadras).

2) No plano espiritual, a amada permanece no pensamento do amante como ideia, conformando-se com a sua alma, tal como um acidente que é inerente ao seu sujeito. E o amante, a partir de agora feito não de corpo mas só de paixão amorosa, procura essa ideia da mu-

lher, tal como a matéria simples procura a sua forma (assunto desenvolvido nos dois tercetos).

*b) Estrutura*

Um duplo movimento liga em paralelo as duas partes do soneto. Nas quadras, acompanhando a preceituação platónica, o desejo amoroso aplaca-se com a transformação do amante na amada, a partir do momento em que o corpo do amante possui em si a alma da amada — o que de facto desejava (a *parte desejada*). Pode pois alcançar, finalmente, o seu repouso (=ausência de desejo).

Nos tercetos, especula-se ulteriormente sobre a condição do amante, mas desta feita em termos aristotélicos. A imagem sensível da mulher permanece gravada como ideia na sua mente. A ideia da mulher, assim sendo, conforma-se com a alma do amante, tal como um acidente que é inerente ao seu sujeito. Trata-se, por isso, de um novo desejo, de uma falta de índole diversa. O amante, ficando então reduzido a pura paixão incorpórea, aspira ligar-se à ideia da amada para se realizar, como faz a matéria-prima que procura a sua forma para existir.

Na sua circularidade, com *busca* no verso final que fecha a cadeia, ligando-se ao *desej(o)* do início, o soneto articula-se claramente através de uma série de entimemas, ou seja, de silogismos incompletos ou truncados. Como é sabido, o silogismo constitui um dos conceitos-chave da lógica aristotélica. Baseia-se em três elementos, que são duas premissas (A. maior e B. menor) e uma conclusão (C. dedução). O clássico exemplo usado nos manuais escolares é o seguinte: «Todos os homens são mortais» (A), «Sócrates é um homem» (B), portanto, «Sócrates é mortal» (C). Relativamente a este modelo, o entimema é um silogismo em que uma das duas premissas é omitida, ou melhor, é subentendida. Assim, regressando ao soneto camoniano, o encadeamento dos postulados com as relativas deduções nunca respeita a trípla articulação requerida pelo verdadeiro silogismo. Por este motivo se deve falar de entimemas, conforme Joaquim Mendes de Castro (1977) foi o primeiro a notar (apesar de fazer uma interpretação do texto que diverge da que aqui se propõe).

Podemos analisar as duas quadras, em detalhe, conforme segue:

1.º entimema

A. *Transforma-se o amator na cousa amada (causa: por virtude do muito imaginar).*

(B. Eu, o amador, transformei-me na cousa amada).

C. *Não tenho, logo, mais que desejar* (causa: *pois em mim tenho a parte desejada*).

2.º entimema

A. *A minha alma está transformada nela*.

(B. Ela é a parte desejada pelo corpo).

C. *Que mais deseja o [meu] corpo de alcançar?* (causa: *pois em si tem a parte desejada*).

3.º entimema

A. *A alma da amada está liada ao corpo do amador*.

(B. O corpo do amador deseja a alma da amada).

C. *O corpo do amador pode descansar* (pôr fim ao desejo) (causa: *pois em si tem a parte desejada*).

Nos tercetos, o tipo de raciocínio procede, diferentemente, por justaposição (assindética) de postulados, cada um dos quais é acompanhado por uma comparação introduzida por *como* (vv. 9 e 14).

O primeiro postulado é que a amada (*esta linda e pura semideia*) encontra a sua morada (*está*) na mente do amante (*no meu pensamento*) sob a forma de *idea*.

O segundo postulado é que o amante, feito de puro amor (*matéria*), procura a ideia da amada (*forma*).

O primeiro postulado é completado por uma proposição relativa que depende da *semideia*: *que [...] se conforma com a minha alma*. Esta frase relativa encontra-se por sua vez ligada à primeira comparação, *como* [faz] *um acidente em seu sujeito*, ao passo que a segunda comparação, *como* [faz] *a matéria simples*, se relaciona directamente com o postulado correspondente.

c) *Platão contra Aristóteles*

O motivo exposto no primeiro verso do soneto é de origem (neo)platónica e encontra a sua justificação, no plano filosófico, na tratadística amorosa do século XVI e, no plano literário, na rica tradição lírica que decorre de um verso de Petrarca, no III livro do *Triumphus Cupidinis*, o *Triunfo de Amor*, «e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasforme» (vv. 161-162; 'sei como / o amante no amado se transforme').

Trata-se do fenómeno no qual culmina o processo amoroso, segundo a doutrina platónica exposta no *Convivium*. Os amantes saem

de si próprios para se unirem com o objecto do seu amor, assim recuperando a antiga unidade perdida. Faz-se aqui alusão ao conceito de andrógino, o ser originariamente formado por duas partes, que, ao serem violentamente separadas, tudo fazem para se reencontrarem e se voltarem a unir. Essas duas partes (*amante/amado*), tendo-se reconhecido mutuamente, ao constatarem a recíproca semelhança, só são movidas pelo desejo «de conseguirem passar a ser, em vez de duas, uma só, unindo-se e fundindo-se com o ser amado». Para Platão, «chama-se Amor o desejo e a vontade de conseguir essa integridade» (*Convivium* 191c-d, 192e).

Platão refere-se ao amor puro, o que permite reconhecer no belo o absoluto e, portanto, transcender a beleza sensível para possuir a beleza universal. Por isso o amor, em Platão, surge quando, infundindo-se a beleza através da vista, que é o mais perfeito dos sentidos, a alma deseja elevar-se até às alturas, do sensível ao não sensível (*Convivium* 209ss.). Esforça-se, então, por *se convertere* (nas duas acepções do verbo latino, ‘voltar-se para’ e ‘transformar-se’) na alma do mundo, ou seja, esforça-se por se assimilar à harmonia universal. Assim sendo, o amor platónico inclui os conceitos de ‘saída de si próprio’ do amante, a consequente ‘conversão’ (ou seja, inclinar-se para, e transformar-se no objecto amado), bem como a ‘participação na beleza universal’.

Esse axioma, já presente em Petrarca, provavelmente por influência dos Padres da Igreja de inspiração platónica (Santo Agostinho, Alberto Magno), torna-se um *Leit-motiv* dos tratados sobre amor que florescem a partir da segunda metade do século XV. Encontramo-lo reiteradamente, de facto, em Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Mario Equicola, Leão Hebreu, para não citar senão alguns dos principais nomes.

A transformação do amante na amada representa, pois, o desfecho do amor perfeito, isto é, correspondido, entre homem e mulher, que se resolve num duplo movimento: «La propria diffinizione del perfetto amore de l’uomo e de la donna è la conversione de l’amante ne l’amato, con desiderio che si converti l’amato ne l’amante. E quando tale amore è eguale in ciascuna de le parti, si diffinisce conversione de l’uno amante ne l’altro» (Leone Ebreo, *Dialoghi d’amore*: 50).

Se a parte inicial do soneto é de inspiração nitidamente platónica, os dois tercetos contêm termos e temas próprios do aristotelismo, como desde sempre foi reconhecido pela crítica.

Segundo a doutrina aristotélica, de facto, o pensamento, ou *virtus cogitativa*, tem precisamente o poder de apreender, conter e conservar a imagem (*species*, neste caso da mulher) que os *sensus exteriores* (especificamente, a vista) captaram, e que os *sensus interiores* elaboraram através da *virtus imaginativa* e apreciaram através da *virtus aestimativa*. A presença de amor na alma sensitiva decorre do resultado dessa operação, pelo que a visão accidental do objecto amado (*esta linda e pura semideia*, v. 9) se torna uma presença permanente no amante (*está no pensamento como idea*, v. 12).

Ainda mais evidente é a origem das duas comparações que introduzem os pares *acidente/sujeito* (v. 10) e *matéria/forma* (v. 14), essenciais e universalmente conhecidos como base da Metafísica de Aristóteles, juntamente com um terceiro par, *potência/acto*, que fica implícito na argumentação do último terceto. Para a doutrina aristotélica, até à Escolástica tardia, a *materia* é concebida como potencialidade pura que a *forma* irá actualizar (por exemplo, a madeira é matéria da estátua de um deus). Por sua vez, a *forma* é um princípio metafísico que é inteligível no objecto e lhe confere o ser (por exemplo, a alma é a forma do corpo). Ou, noutros termos, a *matéria simples* ou matéria-prima é do ser *em potência*, ao passo que a *matéria* que recebeu uma *forma* é do ser *em acto*.

Ora, mais do que interpretar as duas partes do soneto (uma ‘platónica’, outra ‘aristotélica’) como contrapostas entre si, parece mais oportuno ler o texto como tentativa de conciliar as duas doutrinas, graças ao denominador comum que é *desejo*.

Aliás, ao longo de todo o período do Renascimento, as duas principais grandes correntes de pensamento, Neoplatonismo e Escolástica tardia, foram colocadas no centro de um esforço de harmonização, mais do que de conflagração. À luz dos textos gregos novamente descobertos e finalmente acessíveis em versões originais, o pensamento de Platão é minuciosamente confrontado com o do seu discípulo Aristóteles, sem que deixe de ser compulsada uma exegese secular, primeiro árabe (Avicena, Averroé, Avicbron) e depois da patrística (a começar pelos dois ‘exemplos’ das diversas correntes, Santo Agos-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

tinho e São Tomás). Esta tentativa de conciliar Platão e Aristóteles num único sistema filosófico encontra eco, obviamente, nos tratados de amor. A linha neoplatónica predomina em Marsilio Ficino, Leão Hebreu e Mario Equicola, ao passo que ao aristotelismo se ligam, explicitamente, Pico della Mirandola e Agostino Nifo. Contudo, nenhuma das teorias sobre amor elaborada por esses pensadores é alheia a aberturas e contaminações mais ou menos alargadas, relativamente à doutrina com que se defronta.

À luz de quanto até agora ficou dito, o soneto de Camões parece poder ser definido como um exemplo de sincretismo renascentista. O autor elabora de modo pessoal conceitos que, na época e no ambiente intelectual europeu, não só circulavam, mas eram também objecto de aceso debate.

*d) Fontes e paralelos*

Remontando ainda a tempos anteriores a Petrarca, que é apresentado logo no primeiro verso como nune tutelar do soneto, o modelo principal de Camões pode ser encontrado na celeberrima canção de Guido Cavalcanti, *Donna me prega*, e isso por dois motivos. Um é de ‘género’, dado que essa canção representa um «monumento di sottigliezza e d’eleganza dottrinale» que dá mostras de um «coerente impegno di teorizzazione» sobre a natureza de amor (De Robertis em Cavalcanti 1986: 93 e XXIV), o outro, diz respeito a correspondências pontuais, pelo menos em dois passos nevrálgicos do texto.

Na canção de Cavalcanti, encontramos, de facto, quer o termo filosófico *accidente* referido a Amor («Donna me prega — perch’eo voglio dire / d’un *accidente* — che sovente — è fero», vv. 1-2), quer a descrição do processo através do qual a imagem abstracta da mulher reside no intelecto possível, como no *sujeito* («Vèn da veduta forma che s’intende, / che prende — nel possibile intelletto, / come in *subietto*, — loco e dimoranza», vv. 21-23). Esses dois passos da canção de Cavalcanti talvez encerrem em si o melhor comentário aos tercetos do soneto camoniano.

Segundo esse poeta, Amor deriva (*Vèn*) da visão da beleza (*veduta forma*) que, abstracta e feita inteligível (*che s’intende*), reside (*prende [...] loco e dimoranza*) no intelecto possível, o qual é *subiectum* ou matéria dessas formas (ver, no v. 16, *sì formato*, ‘tomando forma, passando de potência a acto’). Camões, seguindo a rota traçada por

Cavalcanti, fala de uma beleza (*linda [...] semideia*) que está fixa (*está*) como imagem abstracta (*ideia*) no seu intelecto possível (*pensamento*), conformando-se com a sua alma *como um acidente em seu sujeito*.

Seria possível objectar que dificilmente um homem de letras, no século XVI, podia apreciar e, sobretudo, ter acesso ao manifesto doutrinario de um dos fundadores do *dolce stil novo*. O que poderia então ter servido de mediação entre um Guido Cavalcanti, poeta do século XIII amigo / inimigo de Dante Alighieri, e um poeta lírico de um Renascimento já avançado, como Camões? A resposta é evidente, trata-se da ininterrupta fortuna exegética que acompanhou a canção *Donna me prega*, do século XIII até finais do século XVI, com uma rica série de comentários que dela fazem fulcro do debate em torno de questões relativas a amor. Essa «impressionante tradizione esegetica» inicia-se quando Cavalcanti ainda é vivo, com o comentário latino do seu «contemporaneo e concittadino, il medico Dino del Garbo» (De Robertis em Cavalcanti 1986: 93), e prossegue no século XIV com o comentário em língua vulgar atribuído a Egidio Romano, e ainda um outro comentário, que se perdeu, de Ugo del Corno. Depois, na época de Lorenzo de' Medici o comentário de Dino del Garbo é passado para língua vulgar, e, finalmente, a canção de Guido entra na hermenêutica neoplatónica com Ficino. É, com efeito, Marsilio Ficino, o autor do mais célebre tratado de amor, que retoma o poema de Cavalcanti (substancialmente aristotélico, ou melhor, averroísta) para nele pôr em relevo a substância platónica, isto é, o amor-contemplação, a par com o amor-concupisciência. Graças à recuperação operada por Ficino, torna-se compreensível a abundância de comentários do século XVI à canção (Verino, Del Rosso, Fraschetta, etc.). E compreende-se, através do tratado de Ficino, como o texto de Cavalcanti, anatomizado durante pelo menos dois séculos, tenha podido chegar a Camões na sua natureza de manifesto poético das *quaestiones* amorosas.

O outro grande modelo é o inevitável Petrarca, cujo verso, «l'amante ne l'amato si transforme» (*Triumphus Cupidinis* III 162) ecoa em dezenas de composições ao longo de todo o século XVI (um útil, embora confuso, apanhado da tradição específica em Serés 1996). O tema é, porém, desenvolvido por Petrarca, não no citado passo dos *Trionfi*, mas no soneto 94 do *Canzoniere*, «Quando giugne per gli occhi al cor profondo», no qual a imagem da amada, ao pene-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

trar através dos olhos até às profundezas do coração, faz desaparecer qualquer outra imagem. Por consequência, os espíritos vitais (isto é, as potências sensitivas) abandonam o corpo do amante, que fica como um peso inerte, sem vida. Deste primeiro milagre (o amante que fica vivo, apesar de desprovido dos espíritos vitais), decorre um segundo. Se o amor é correspondido, de facto, os espíritos vitais, ao fugirem da sua própria morada, reagrupam-se no corpo da pessoa amada, e então nela se dá o mesmo evento milagroso já experimentado pelo amante: «l'immagine innamorata di ciascuno porta scambievolmente l'anima dell'uno nel cuore dell'altro, e tutt'e due son morti e vivi nello stesso momento» (Zingarelli, cit. Santagata *Canz.*: 457). No último terceto, aparece, finalmente, no v. 13, o sintagma técnico «ch' i' vidi duo amanti trasformare». O motivo da 'transformação de um no outro', ou da 'identificação do amante na amada' é evocado, de forma implícita, também em outros dois passos do *Canzoniere*, na canção das metamorfoses, «e i duo mi trasformaro in quel ch' i' sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde» (*Canz.* 23, 38-39), e no soneto 51, «Et s'io non posso transformarmi in lei / più ch' i' mi sia» (5-6).

A partir destes versos de Petrarca, o motivo da transformação recíproca dos amantes passa a ser um tópico da lírica amorosa. Não é caso de descrever toda a história desse percurso, mas é essencial citar pelo menos dois autores ibéricos que retomaram e desenvolveram esse motivo petrarquesco nos seus versos.

Garcilaso de la Vega, cuja influência sobre Camões não precisa de ser demonstrada, recorre discretamente ao tópico da transformação dos amantes na célebre Canção V, *Si de mi baja lira*, «convertido en viola / llora su desventura / el miserable amante en tu figura» ('o desventurado amante, pálido como uma violeta, chora, convertido na figura de D. Violante'; 162 vv. 28-30), que depende directamente do modelo petrarquiano, a canção 23 do *Canzoniere*. Petrarca transforma-se em *lauro*, isto é, em loureiro, uma imagem vegetal que reenvia para o nome da mulher amada, Laura, com o consequente jogo de palavras entre *lauro* e *Laura*. Do mesmo modo, o amante, em Garcilaso, converte-se em *viola* (violeta) porque o objecto do seu amor é D. Violante (*viola* / *Violante*), cuja *figura*, isto é, *forma*, se encontra gravada no coração e na mente do amante. Quanto à alusão à palidez, característica dos amantes, o arquétipo imediato continua a ser Petrarca

«quinci in duo volti *un color morto* appare, / perché 'l vigor che vivi gli mostrava / da nessun lato è più là dove stava. / E di questo in quel dì mi ricordava / ch' i' vidi *duo amanti trasformare* / e far qual io mi soglio in vista fare.» (*Canz.* 94, 9-14). O amante, depois da transformação, está vivo e morto ao mesmo tempo, e a perda dos espíritos vitais torna-o pálido como um cadáver.

O outro autor que se deixou seduzir pelo mesmo motivo, acabando porém por o tratar de modo mais escolar do que poético, é Gutierre de Cetina no seu soneto 110, do qual se transcrevem as duas quadras: «Si es verdad, como está determinado, / como en casos de Amor es ley usada, / *transformarse el amante en el amada*, / que por el mesmo Amor fue así ordenado, / *yo no soy yo, que en vos me he transformado*; / *y el alma puesta en vos, de sí ajenada*, / mientras de vuestro ser sólo se agrada, / *dejando de ser yo, vos se ha tornado*» (p. 187).

Note-se, por fim, que o tema da transformação do amante na amada, em Petrarca e nos líricos petrarquistas, se encontra ligado ao motivo mais abrangente da metamorfose de origem ovidiana. Na área ibérica, contudo, é sobretudo interpretado como forma de alheamento («enajenación del amante»).

#### e) Crítica

Dada a importância do soneto, no seio do *corpus* camoniano, as apreciações críticas que dele têm vindo a ser feitas, ao longo dos séculos, são inúmeras. O debate reverte sobre a interpretação geral do soneto, em termos filosóficos, e também, pontualmente, sobre o significado de certos versos ou de algumas palavras específicas.

De um modo geral, são duas as leituras em confronto. A primeira, reconhece uma fractura ideológica, ou melhor, filosófica, entre as duas partes de *Transforma-se o amador na coisa amada*, contrapondo quadras 'neoplatónicas' a tercetos 'aristotélicos'. Essa antinomia costuma ser interpretada como sinal da substancial incompatibilidade entre a doutrina de amor segundo Platão e segundo Aristóteles, o que «perturba a unidade ideológica» do texto (Cidade 2003: 151; também Matos 1977). Diferentemente, a segunda tenta salvar a unidade do poema, ou interpretando-o inteiramente em chave neoplatónica (Faria e Sousa em *Rimas varias* I 1685; Juromenha em *Obras* II 1861), ou procurando uma ligação entre as duas partes, que se opo-riam uma à outra apenas de modo aparente (Vieira de Almeida cit. Ci-

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

dade 2003: 305-306; Sena 1980a; Barata-Moura 1973; Williams 1985; Cunha 1989).

De quando em vez, transparece a sugestão de que Camões quererá exprimir a sua própria insatisfação face ao amor platónico, em virtude da contínua afloração do desejo físico/corpóreo. João Mendes assim o resume: «Por que será que não me satisfaz o amor platónico?» (Mendes 1977: 216; ver também Valverde 1982; Matos 1976; Williams 1985; Cunha 1989; Dasilva 2001).

Firme defensor da castidade do amor de *su Poeta*, Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 29-31) chega a afirmar que o soneto em questão é a resposta catártica ao insano impulso da carne, quase remédio que lhe permite curar-se da doença de amor. O Visconde de Juromenha retoma a mesma interpretação: «Parece que este soneto foi feito vendo-se o Poeta assaltado de algum desejo lascivo, que intentou apagar com estas considerações» (em *Obras* 1861, II: 367).

Por sua vez, Teófilo Braga (1911), na esteira de Faria e Sousa e de Juromenha, chega a falar de neoplatonismo retomado em sentido místico, como em Santa Teresa ou em S. João da Cruz (ver também Sérgio 1981). Apesar do presumível misticismo do soneto, é o próprio Braga o primeiro comentador a sublinhar a presença de Aristóteles como referência filosófica dos tercetos, sendo também o mesmo crítico a indicar que uma conjugação entre platonismo e aristotelismo já se encontra em Leão Hebreu. Duas excelentes sugestões, que por muito tempo não mereceram a devida atenção.

A edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932), bem como o sucessivo ensaio de José Maria Rodrigues (1933) deslocam a questão para um plano meramente biográfico, vindo neste soneto um sustentáculo da chamada *Tese da Infanta*, que fantasia um grande amor dedicado à Infanta D. Maria por Camões. Contra uma tal interpretação, aliás insustentável, que procura encontrar nos seus versos uma relação com eventos e pessoas relativos à vida de Camões, manifesta-se reiteradamente António Sérgio (1981).

Volta-se a falar de filosofia com Valverde (1982), mas ainda antes com Sena (1980a; 1980b), que introduz o conceito de *dialéctica camoniana*, para indicar como o sistema de pensamento, em Camões, não é um bloco teórico perfeitamente coerente, mas sofre várias influên-

cias filosóficas e culturais, em termos gerais, que se reflectem nos seus versos, conferindo-lhes uma viva dinâmica interna.

De *dissídio dramático* entre, por um lado, a teoria enunciada e a expressão de uma sensibilidade e de um conceito de amor opostos ao neoplatonismo, e, por outro lado, uma conseqüente *crise de racionalidade*, fala Aguiar e Silva (1994), não especificamente a propósito deste soneto, mas em geral, para justificar a presença, em simultâneo, de conceitos neoplatónicos e antiplatónicos ou não platónicos na obra lírica.

Para a análise pormenorizada dos elementos filosóficos do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada*, ver Castro 1977; Huerta 1977; Williams 1985.

2. O soneto, cujo primeiro verso se lê no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, é transmitido, na tradição manuscrita, pelo *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (107: 124) e pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (124v); e, na tradição impressa, pela primeira edição das *Rimas*, de 1595 (2v), pela segunda edição das *Rimas*, de 1598 (3v) e por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 29-31).

A sua colocação e o número que lhe é atribuído, no seio de cada recolha poética, estão sujeitos a grandes variações, de edição para edição. Se, a partir da segunda edição das *Rimas*, recebe geralmente o n.º 10, aparece como n.º 4 no *Parnaso* de Teófilo Braga (I 1880), n.º 41 na edição de Rodrigues-Vieira (*Lírica* 1932), n.º 21 na de Hernâni Cidade (*Obras completas* I 1946), n.º 96 na de Salgado Júnior (*Obra completa* 1963), n.º 20 em Costa Pimpão e n.º 62 em Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989).

A autoria camoniana é incontroversa, com três testemunhos quinhentistas. *Transformase o amor na couza amada* é o *incipit* do soneto atribuído a Camões no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. A mesma variante errónea, com *amor* por *amador*, é transmitida pelo *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. As outras variantes decorrem, todas elas, do plano formal, o que faz deste texto um dos mais seguros e estáveis da tradição lírica camoniana (como já Askins o notava, ao organizar o *Cancioneiro de Cristóvão Borges*: 265). Talvez a abundância de termos filosóficos e a dificuldade intrínseca que oferecem

tenham contribuído para refrear possíveis tenções inovadoras ou de retoque, pela parte de copistas e editores.

As variantes redaccionais são registadas nas edições de Askins (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*), de Cleonice Berardinelli (1980 *Sonetos* 10: 68) e de Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 2 II 1989: 975-986).

3. Soneto, com esquema ABBA ABBA CDE CDE. As rimas dos tercetos correspondem ao esquema mais frequente, tanto em Petrarca como em Camões (Sena 1980b).

Nas quadras, a ausência de encavalgamento dá lugar a uma sequência de oito versos, cada um dos quais contém uma frase inteira. Noutros termos, cada decassílabo encerra em si uma proposição completa, seja ela principal ou secundária. Esta particular escansão rítmico-sintáctica, rara em Camões, está ao serviço da enumeração dos vários postulados filosóficos e das suas causas ou condições específicas, que assim são elencadas uma a seguir à outra, numa sucessão quase didascálica.

Nos tercetos, apesar de, substancialmente, a coincidência entre fim de verso e fim de frase se manter, a sintaxe torna-se extremamente complexa. De facto, o primeiro período excede o limite do terceto inicial, para ser completado no primeiro verso do segundo terceto. Inclui uma frase relativa (*que [...] está*), a qual, por sua vez, contém em si uma comparação com dois membros (*como [...] assi [...]*). O segundo período, que se justapõe ao precedente sem qualquer ligação sintáctica, reproduz de forma condensada a mesma estrutura: uma frase principal (*o amor [...] busca a forma*) que inclui uma relativa (*de que*) e uma comparação com um único termo explicitado, introduzida por *como*.

4. 1 *Transforma-se o amador na cousa amada* Este verso, que é não só cabeçalho e quase título do soneto, mas também afirmação de um princípio incontestável, reproduz o modelo de Petrarca que já acima foi indicado como arquétipo de uma rica tradição lírica e exegética (*Triumphus Cupidinis* III 161 «l'amante ne l'amato si trasforme»).

Surpreende, na fortuna desse motivo, que o axioma seja normalmente reproduzido num só verso, o que pressupõe que o leitor

conheça a teoria (neo)platónica da transformação dos amantes. É dado de facto que se encontra quer em autores místicos, como Catarina de Siena («Dunque bene è vero che l'amore trasforma, e fa una cosa l'amato con colui che ama», *Lettere* 22, 4) e o seu conterrâneo Bernardino («sempre si trasforma lo amante ne lo amato», *Prediche* 44, 35), quer em poetas maneiristas como Michelangelo Buonarroti («se l'un nell'altro amante si trasforma», 193, 12), quer mesmo na tradística de amor do século XVI, que é o caso do *Libro de natura d'amore* de Equicola («lo amante ne l'amato trasformarse», lib. 1, 6) e *Il Raverta* de Giuseppe Betussi («E ben sapete che l'amante ne l'amato si trasforma», dial. 161). Sobre este pano de fundo, ganham relevo as excepções de Cecco d'Ascoli, já assinalada por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 29), apesar de sob a etiqueta errónea de *El Ciego de Ascoli* («Dal terzo ciel si muove tal virtute, / Che fa due corpi una cosa animata / [...] Conformità di stelle muove affetto. / Trasforma l'alma nella cosa amata / Non variando l'esser del soggetto», *L'Acerba*, III 1, 1), e, em particular, do madrigal de Luigi Tansillo, «S'è ver quel che si legge, / che l'amante in quel ch'ama si trasforma, / presa l'amata forma, / io non son più quel ch'era, ma son voi» (II, madrig. 10, vv. 1-2). Quanto a Camões, ver a égloga II de *Almeno e Agrário*, «Está-se um triste amante transformando / na vontade daquela que tanto ama, / de si sua própria essência transportando.» (326 vv. 325-327).

2 *por virtude do muito imaginar* A imagem sensível (latim *species*), depois de ser apreendida através da vista, ou seja, pelos olhos que são 'a porta de amor', é elaborada pela imaginação que medeia entre os sentidos e o intelecto (latim *imaginatio*), e finalmente recriada como imagem pura através da *cogitatio*, isto é, a meditação. Desse modo, o amante pode continuar a pensar no objecto amado também na sua ausência, porque tem fixada ou impressa no seu coração e na sua mente a imagem da amada. Desse postulado, decorre também o motivo da imagem da mulher gravada ou esculpida no coração do amante, frequente em toda a lírica amorosa a partir dos trovadores.

3 *não tenho ... desejar* Depois do dístico inicial, que formula em termos impessoais uma lei universalmente válida, introduz-se, neste verso, o eu lírico. O soneto continuará, sucessivamente, na primeira pessoa, aplicando à experiência concreta do poeta-amante os postulados teóricos da doutrina de amor.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

3 *logo* Introduz a conclusão do primeiro silogismo truncado (entimema).

3 *desejar* É o primeiro elemento da série verbal *desejar* (v. 3) / *desejada* (v. 4) / *deseja* (v. 6), que identifica o motivo de base do soneto, isto é, o desejo considerado como falta. Circularmente, também *busca*, no último verso, retoma a mesma ideia de ‘andar à procura, dirigir-se para’ algo que falta.

4 *pois* Com valor declarativo-causal, explica porque é que o poeta-amante nada mais tem a desejar.

4 *tenho em mim* ‘Possuo dentro de mim’, em virtude da transformação.

4 *a parte desejada* O objecto de desejo identifica-se com a *cousa amada* do verso inicial. Note-se o uso de substantivos como *cousa* e *parte*, que não evocam um ser humano, e muito menos uma mulher. De facto, em toda a tratadística, primeiro filosófica, depois amorosa, recorre-se sempre a uma palavra do género neutro para indicar o *amatum*, ou seja, o objecto de amor.

5 *Se nela ... transformada* ‘Se é verdade, se aconteceu’ que a minha alma se transformou nela.

5 *nela* Na *parte desejada* (v. 4), a que se refere gramaticalmente.

5 *minha alma* Em oposição a *corpo*, no verso seguinte.

5 *transformada* Retoma, no final do verso, o verbo inicial do soneto, *Transforma-se*. Fecha-se um círculo, delimitando assim, nos primeiros 5 versos, o desenvolvimento do motivo da transformação do amante no amado.

6 *deseja ... de alcançar* Perífrase que indica o derradeiro fim do desejo corpóreo, aquilo a que tende o *appetitus sensitivus*. O desejo, enquanto falta, cria um contínuo movimento para colmatar essa falta. Com referência ao amante, o desejo físico é causa de todos os sintomas da doença de amor que atormentam o corpo e o impedem de encontrar repouso: inquietude, insónia, fastio, palidez, alternância repentina de calor e frio, etc. Interiorizado que foi o objecto do próprio amor, o corpo não pode desejar nada mais. Trata-se, evidentemente, de uma interrogação retórica.

7 *em si somente* No próprio corpo.

7 *pode descansar* Cf. Leão Hebreu, «Sì che quanto tua bellezza è più eccessiva, tanto produce in me più rabbioso, e velenoso desio: la

presenza tua m'è triaca solamente perché mi ritiene la vita, ma non per levar la velenosità, e la pena: anzi, la prolunga, et fa più durabile: però che vederti mi proibisce il fine, qual sarebbe termine al mio ardente desiderio, e riposo a mia affamata vita» (122v-123r). O substantivo *triacca* significa 'antídoto contra a mordedura de animais venenosos', assim se explicando a alusão à velenosidade (*velenosità*).

8 *pois* 'Visto que, dado por descontado o facto de que', com valor declarativo-causal. Encontra-se em paralelo com *pois*, no v. 4, também no último verso da quadra e com a mesma função.

8 *consigo* 'Com o corpo'.

8 *tal alma* 'Essa alma', a que se refere o v. 5 (*minha alma*).

8 *está liada* Corresponde a *está [...] transformada*, no v. 5. Indica um estado do ser, uma condição que foi alcançada e que, como tal, é irrefutável.

8 *liada* 'Ligada'. O verbo *li(g)ar* quer dizer, nos dois casos, 'unir-se por vínculos, unir-se formando um todo'. A forma *liar* é atestada desde o século XIII, em paralelo com *ligar*, como indicam os dicionários de Morais e Silva e de Houaiss. Sendo *liar* comum nos poetas palacianos, exclui-se que *liada* possa ser «vulgarismo de *ligada*, com perda da sonora intervocálica» (Filgueira Valverde 1982: 143). Trata-se antes de um alomorfo (forma concorrente).

9 *Mas* Em posição inicial, com valor adversativo. Depois da transformação do amante na amada, o corpo aplacou, enfim, o seu desejo. Mas não basta, porque a ideia da amada se fixa na mente do amante.

9 *esta ... semideia* A mulher amada, que o autor evoca pela primeira vez no início dos tercetos. Até este momento, tinha-se-lhe referido como objecto do próprio amor (*cousa amada, parte desejada*). Como notava Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 30), o verso reproduz o andamento rítmico e sintáctico de «Ma questa pura et candida colomba» (Petrarca, *Canz.* 187, 5).

9 *linda e pura* A beleza não pode ser separada da pureza, porque é espiritual, mais do que terrena, e de acordo com a doutrina platónica comunga da beleza divina, que é superior. Se, noutros passos da lírica camonianiana, o binómio *linda e pura* é um atributo da amada dado por descontado, no quadro dos parâmetros do código cortesão, neste caso os dois termos carregam consigo todas as suas valências filosóficas.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

9 *semideia* ‘Personagem de natureza superior à dos homens e inferior à dos deuses (faunos, ninfas etc.)’. Cf. Leão Hebreu, «Filone. La tua bellezza in forma più divina che humana a me si rappresenta» (123r). Sendo a beleza da mulher amada um reflexo do raio da beleza divina, que dimana do sumo criador, a amada participa na natureza divina, sem que por isso seja um ser mediador entre Deus e os anjos (segundo a ‘escala’ platónica). Ver também Platão, «E por isso, o ser amado torna-se objecto de um culto, semelhante ao que se presta a um Deus, por parte do amante» (*Fedro* 255a).

10 *que* O pronome refere-se a *esta ... semideia* do v. 9. Introduce uma frase relativa que se conclui no verso v. 11 (*que ... se conforma*).

10 *como ... assi ...* Também a comparação se articula em dois versos, cada um dos quais exprime um dos dois termos da comparação. Ver abaixo.

10 *um acidente em seu sujeito* É o primeiro elemento da comparação. Corresponde exactamente à fórmula *accidens in subiecto*, que se encontra nas traduções latinas de Aristóteles e, a partir de então, se mantém na linguagem da Escolástica. O verso camoniano, como mais detalhadamente explicaremos, significa que a imagem da mulher amada (*acidente*) é inerente à alma do poeta (*sujeito*). Note-se que o verbo se encontra omitido, ou melhor, está subentendido. Tendo em linha de conta a formulação do sintagma, não poderia ser senão ‘é inerente a’, uma formulação que faz parte do léxico da Escolástica. Provém do latim *in-esse* ‘ser em, existir em’. *Ser inerente a* diz-se do ‘que só existe em relação a um sujeito’.

10 *acidente* É um dos cinco Universais de Aristóteles. Segundo uma das três definições propostas por Boécio, é ‘o que não existe por si, mas que subsiste sempre num sujeito’ («semper autem est in subiecto subsistens», *In Isag. Porph.* 4, 17). Tratando-se de um tema comum à lógica e à metafísica, *acidente* designa, no primeiro caso, ‘um atributo que não é essencial ao sujeito’ e, no segundo caso, ‘a qualidade accidental inerente a um sujeito e não uma entidade existente por si’. Noutras palavras, o *acidente* não pode existir sem *sujeito*, porque ‘o acidente é inseparável do sujeito’ («accidens inseparabile subiecto»).

10 *sujeito* Traduz o latim *subiectum*, que é uma palavra do género neutro, substantivada a partir de *sub-jicere* ‘lançar ou colocar debaixo de’. A partir de Aristóteles (*De an.* II 5, 417 b 1-15), a palavra *sujeito*

designa algo que serve de suporte ou um substrato dotado de capacidades de recepção. Portanto, o *sujeito* recebe um *acidente* (cf. São Tomás, «subiectum est receptivum unius accidentis», ‘o sujeito é capaz de receber um só acidente’ *Quaestiones disputatae* II 715), dado que lhe dá suporte, pois não há acidente que possa subsistir por si, tendo necessidade de um suporte ou de um apoio para existir.

As várias definições de *subiectum recipiens*, *subiacens*, *substratum*, preparam o campo para a equivalência que vigora, de facto, na Escolástica tardia, entre *sujeito* e *substância*, ou seja, ‘o substrato que assegura a consistência e portanto a existência de uma coisa’, que é dizer, ‘aquilo que é sujeito, aquilo que é alguma coisa, que existe por si, e não existe numa outra coisa ou num outro ente’. Segundo São Tomás, substância é ‘aquilo que não tem necessidade de um fundamento exterior para o suste, e que encontra a sua base em si próprio [...] ou que serve de fundamento a acidentes e os sustém’ (*In libr. 2 Sent.* d. 35, q. 2, a. 1), e ‘a substância é um ente que existe por si, e o acidente só existe num outro’ («substantia est ens per se, accidens autem in alio», *Summa Theologica*, q. 23, a 4).

11 *como ... assi* Comparação em que o primeiro e o segundo termos apresentam o mesmo grau de dificuldade, contrariando a norma clássica que comparava dois elementos afins, o segundo dos quais era já conhecido, com o objectivo de ilustrar a natureza do primeiro. As proposições que aqui são colocadas em confronto respondem, de facto, a dois postulados filosóficos cuja compreensão não é imediata, 1) *esta semideia ... com a alma minha se conforma* e 2) *um acidente em seu sujeito*. Ambos pressupõem o conhecimento de um léxico especializado.

A comparação baseia-se na objectiva semelhança, ou correspondência, entre dois processos independentes, 1) o acidente que é inerente ao próprio sujeito, 2) a imagem da mulher que, neste caso, é conforme à alma do poeta. A analogia ou afinidade entre os dois elementos, o chamado *tertium comparationis*, é neste caso o acto de ser conforme ou ser inerente. De um ponto de vista estritamente filosófico, *ser conforme* e *ser inerente* não são, na verdade, sinónimos ou equivalentes. Mas, no plano poético, Camões supera essa ligeira incongruência, utilizando os dois axiomas para exprimir o processo de

compenetração entre os dois amantes e a sua inevitabilidade. Quem ama pode existir, isto é, continuar a viver, tão só no objecto do seu amor.

11 *co a minha alma se conforma* *Conformar-se com* ou ‘pôr-se em conformidade com outra coisa’. O sujeito é *esta [...] semideia* (v. 9), antecedente do pronome relativo *que*. Este verso oferece duas possibilidades de leitura, que reenviam para sistemas de pensamento diferentes. Em sentido (neo)platónico, *conformitas* «remonta à categoria do *spiritus mundi*, que Ficino utilizou a partir de Plotino e do *Corpus Hermeticum*» (Vitali 2010: 163), inserindo-se, por conseguinte, na teoria da *sympátheia*, ou da harmonia universal. Em sentido aristotélico-tomista, diferentemente, *conformitas* pode ser definida de várias maneiras (por exemplo, em São Tomás, «conformitas est relatio aequiparantiae», «conformitas est convenientia in forma una», «conformare essentiam suam cuilibet rei apud eius praesentiam», etc.), todas elas reconduzíveis, porém, a uma base comum, que é sinónimo de *adaequatio* ou *assimilatio*. De resto, no manual de Escolástica de Eustache de Saint-Paul (1609) *conformitas* ‘é uma certa relação de assimilação ou de adequação’ («relatio quaedam est assimilationis seu adaequationis», I 170).

À luz de quanto até agora dito sobre o aristotelismo dos tercetos, este verso significa verosimilmente, ‘esta semideia (a imagem da mulher amada) entra em relação com a minha alma, assimilando-se ou adequando-se a ela’.

11 *alma minha* O sintagma reproduz, invertendo os termos, um outro já presente no v. 5 (*minha alma*). Esta ligação estrutural põe em relação *transformar-se*, na quadra inicial, com *conformar-se*, no primeiro terceto, assim sugerindo uma equivalência de facto, se não teórica, entre os dois processos.

12 *está* ‘Permanece, tem o seu natural lugar’. A ideia da mulher tem a sua sede natural no intelecto possível, como um acidente no seu sujeito. Ver Cavalcanti, *Donna me prega*, «Vèn da veduta forma che s’intende, / che prende — nel possibile intelletto, / come in subietto, — loco e dimoranza» (vv. 21-23).

12 *no pensamento* É o *intelecto possível*, segundo a psicologia de Aristóteles (cf. *De generatione animalium* II 3, 736b, 27-28). O processo de conhecimento, segundo Aristóteles, tem sempre origem nos sentidos. A natureza humana possui, porém, faculdades superiores

aos sentidos, capazes de analisarem as formas sensíveis (*virtus cogitativa*), de distinguir as percepções verdadeiras das falsas (*virtus aestimativa*), e finalmente de elaborar os dados da percepção sensível (*virtus imaginativa*). A *imagem*, assim elaborada, é pois o pressuposto do conhecimento, e como tal fixa-se no intelecto possível, o qual, como diz Aristóteles, é capaz de conter em potência todas as formas criadas por Deus.

12 *como ideia* Enquanto abstracção, enquanto *imagem* elaborada através do processo de conhecimento e fixada no intelecto possível (Aristóteles).

13 *o vivo e puro amor* Cf. *linda e pura* no v. 9. *Vivo* porque dinâmico, levado pelo desejo e pela falta. *Puro* porque incorpóreo e desprovido de qualquer elemento sensível.

Alguns editores integram a conjunção *e* para ligar sintacticamente o dístico final aos quatro versos precedentes. A variante assindética, ou seja, sem a conjunção *e*, é a lição textual que figura no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e parece preferível, sendo *difficilior*.

13 *de que sou feito* Isto é, a matéria de que é feito o poeta, que deixou de ser corpo e passou a ser pura paixão.

Depois de o *appetitus* do corpo ter sido aplacado através da transformação do amante no amado, fica o desejo de uma união entre a ideia da mulher, gravada no intelecto possível, e o autor, que se tornou pura paixão amorosa. Do desejo corpóreo, que tem repouso depois da transformação processada, passa-se agora ao desejo espiritual, que procura igualmente a sua realização através da união entre a pura paixão (o amante) e a ideia que reside no seu intelecto (a amada).

A leitura em chave rigorosamente filosófica dos tercetos desmente uma das interpretações correntes, que vê exteriorizada na parte conclusiva do soneto a insatisfação do poeta-amante quer no plano filosófico, quer físico.

14 *como a matéria simples* Explicita o verso precedente, inscrevendo a segunda comparação, que é conclusiva. O termo *matéria* designa os elementos primitivos a partir dos quais a natureza cria as coisas. Foi uma inovação de Cícero, para traduzir o grego *hyle* (= latim *silva*), que Aristóteles tinha colocado como princípio complementar da *morfé* (= latim *forma*). A terminologia escolástica distingue *materia prima* e *materia secunda*. A *prima* é o «primeiro sujeito» (*primum*

*subiectum*), absolutamente indeterminado, pura possibilidade de ser uma substância, que portanto não possui qualquer ser próprio. A *secunda* é a matéria já constituída, pronta a receber determinações acidentais, como o mármore para uma estátua. A definição é retomada por Ficino, «Sic ergo oportet materia simplex. Haec utique materia simplex quae subjecta est elementi formae, prima materia nominatur» (*Theologia Platonica* X III 2, ‘então é pois necessária a matéria simples. Esta matéria simples, que está sujeita à forma do elemento, chama-se matéria prima’).

Do ponto de vista textual, o artigo *a* antes de *matéria* é suprimido em parte das edições, mas encontra-se nos dois referidos manuscritos do século XVI, pelo que se conserva. O sentido geral da frase não muda, mas a presença ou a ausência do artigo modifica a sua sintaxe. *Como matéria simples*, sem artigo, é um aposto ao sujeito que subentende o verbo *fosse* (‘como se o amor de que sou feito fosse matéria simples’). *Como a matéria simples*, com artigo, faz de *matéria* um novo sujeito que subentende o verbo *fazer* (‘o amor de que sou feito procura a forma, como o *faz* a matéria simples’).

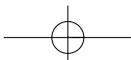
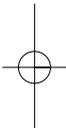
14 *busca* Procura, portanto deseja (cf. *desejar ... desejada ... deseja*). Anota Faria e Sousa: «una [materia] es universal, ó primera; y otra es particular, ó segunda. Universal es la que no tiene respeto a una forma determinada, sino a todas, porque las tiene un apetito natural a la materia, y una inclinacion a las formas muy grande, por la total imperfeccion que tiene sin ellas: y es natural apetecerse más aquello en que cada uno siente más falta» (*Rimas varias* I 1685: 30).

14 *a forma* Segundo o preceito filosófico de acordo com o qual a matéria, enquanto privação, deseja a forma (Aristóteles). A matéria, de potência, passa a acto, graças à forma. Do mesmo modo, o amor do amante, graças à ideia da mulher, pode passar do estado de potência a acto, isto é, pode agir para se ligar àquela ideia. Ou, noutros termos, a matéria recebe forma para poder existir. Também o amor puro do amante recebe a ideia da amada para se unir a ela. Ver Aristóteles, ‘Na verdade, o que a forma deseja é a matéria, como a mulher deseja o homem e o feio procura o belo — só o feio ou a mulher não existem *per se* mas *per accidens*’ (*Fisica* I I 191b-22); e a definição de São Tomás, ‘forma que determina ou confere o ser de uma coisa’ (*In V Metaph.*, lect. 2, n. 775).

Do ponto de vista textual, torna-se necessário colocar uma vírgula antes de *busca*, pois de outra forma a frase ficaria sintacticamente incompleta: *o vivo e puro amor* = sujeito, *de que sou feito* = aposto ao sujeito, *busca* = predicado verbal, *a forma* = complemento directo, *como* = introduz uma proposição secundária comparativa, *como [...] a matéria simples*.

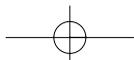
5. Castro 1997; Cidade 2003: 151-152; Dasilva 2001; Filgueira Valverde 1982: 141-143; Huerta 1976; Matos 1987; Williams 1985.

Barbara Spaggiari





# Bibliografia



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

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

## 1. EDIÇÕES DE REFERÊNCIA DA OBRA DE CAMÕES

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

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

*Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2003, 5.<sup>a</sup> ed. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1972.

## 2. EDIÇÕES E COMENTÁRIOS A CAMÕES

### *Rimas* 1595

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

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

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

<<http://purl.pt/14880>> (2-2011)

### *Rimas* 1598

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

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

<<http://purl.pt/14706>> (2-2011)

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

*Rimas varias* I 1685 / II 1689

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

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

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

<<http://purl.pt/14198>> (2-2011)

<[http://books.google.pt/books?id=g\\_37LfkpAc8C&printsec=frontcover&dq=rimas+varias&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=g_37LfkpAc8C&printsec=frontcover&dq=rimas+varias&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false)> (2-2011)

<<http://purl.pt/14199>> (2-2011)

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

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

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

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

*Parnaso* I 1880 / II 1880 / III 1880

*Parnaso* de Luiz de Camões, edição das poesias líricas consagrada à comemoração do Centenário de Camões, com uma introdução sobre a história da recensão do texto lírico por Theophilo Braga, Porto, Imprensa Internacional de Ferreira de Brito & Monteiro, 1880 / vol. I *Os sonetos* / vol. II *Canções, Sextinas, Odes e Outavas* / vol. III *Elegias e Eclogas, Redondilhas ineditas do Ms. da Academia das Sciencias*.

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

Luis' de Camoens *Sämmtliche Gedichte*, zum ersten Male deutsch von Wilhelm Strorck, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh / erster Band, *Buch der Lieder und Briefe*, 1880 / zweiter Band, *Buch der Sonette*, 1880 / dritter Band, *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*, 1881 / vierter Band, *Buch der Canzonnen und Idylen*, zweite Vermehrte und verbesserte Auflage, 1882 / fünfter Band, *Die Lusiaden*, 1883 / sechster und letzter Band, *dramatische Dichtungen*, 1885.

*Sonetos* I 1913 / *Sonetos* II 1913

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

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

*Antologia portuguesa* organizada por Agostinho de Campos, *Camões lírico*, Livraria Aillaud e Bertrand, Paris, Lisboa / Livraria

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Chardron, Porto / Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro / vol. I *Redondilhas*, 1925, 2.<sup>a</sup> ed. / vol. II *Redondilhas*, 1925, 2.<sup>a</sup> ed. / vol. III *Conclusão das redondilhas, autos e cartas*, 1925 / vol. IV *Sonetos escolhidos*, s.d. / vol. V *Canções*, s.d.

*Lírica* 1932

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

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

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

Com várias reedições, também por outras casas editoras.

*Obra completa* 1963

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

*Sonetos* 1980

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

*Lírica completa* I 1986 / II 1994 / III 1981

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

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

Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, texto estabelecido à luz da tradição manuscrita, em confronto com a tradição

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

### 3. MANUSCRITOS EM EDIÇÃO

- Cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Braga, Barbosa & Xavier Limitada/Paris, Jean Touzot, 1979.
- Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*, introdução e notas por António Cirurgião, Lisboa, Edições da Revista *Ocidente*, 1972.
- Cancioneiro de Fernandes Tomás*, facsímile do exemplar único, com preâmbulo de D. Fernando de Almeida, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1971.
- Cancioneiro de Luís Franco Correa 1557-1589*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972.
- The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, edition and notes by A. L.-F. Askins, Chapel Hill, UNC, Department of Romance Languages, 1974.
- Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*: Castro, Aníbal Pinto de, «Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-simile e leitura diplomática», *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, CIEC, 2007: 49-84.
- Manuscrito apenso* ao exemplar da edição das *Rhytmas* de 1595 que se encontra nos Reservados da Biblioteca Nacional (Lisboa), cota CAM-10-P. Facsimilado em Pereira Filho, Emmanuel, *As rimas de Camões, Cancioneiro ISM e comentários*, ed. preparada e organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Aguilar/Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1974 [ed. póstuma].
- Novos subsídios* - Cruz, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões. Os cancioneiros inéditos*

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

*tos de Madrid e do Escorial*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da FLP, 1971.

## 4. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Alighieri, Dante, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Riccardo Ricciadi, 1995.
- Aristóteles, *De anima*, rec. W. D. Ross, Oxford, Clarendon, 1966, 1974.
- Aristóteles, *De generatione animalium*, rec. H. J. Drossaart Lulofs, Oxford, Clarendon, 1972.
- Aristóteles, *Physica*, rec. W. D. Ross, Oxford, Clarendon, 1966.
- As cem melhores poesias (líricas) da língua portuguesa*, escolhidas por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Lisboa, Ferreira Limitada/Rio de Janeiro, Da Silva & C./Paris, A. Perche/Berlin, W 30/Bruxelles, Émile Groenveldt/Lausanne, Edwin Frankfurter/London & Glasgow, Gowans & Gray, 1910.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1960] 1992.
- Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena*, a cura di Carla Delcorno, Milano, 1989.
- Betussi, Giuseppe, *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'Amore e degli effetti suoi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1544; ver *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1912: 1-145.
- Bíblia - Nova vulgata bibliorum sacrorum*, s.l., Libreria Editrice Vaticana, 1986.
- Boécio, *In Isagogen Porphyrii*, I, CSEL XLVIII, 1906.
- Boscán, Juan, *Obras completas*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, a cura di Giovanni Testori e Ettore Barelli, Milano, 1990.
- Caminha, Pero de Andrade: Anastácio, Vanda, *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, Lisboa, FCT, JNICT, 1998, vol. 2.
- Caterina da Siena, *Lettere*, edizione a cura di Gabriella Anodal, Roma, Fides, 1972.

- Cavalcanti, Guido, *Rime*, edizione Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Cetina, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, edición Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- della Mirandola, Pico, *Commento sopra una canzone d'amore*, a cura di Paolo de Angelis, Palermo, Novecento, 1994.
- Equicola, Mario, *Libro di natura d'amore*, Venetia, Lorenzo Lorio da Portes, 1525.
- Eustache de Saint-Paul, *Summa philosophiae quadripartita*, Parisiis, apud Carolum Chastelain, 1609.
- Ferreira, António, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, FCG, 2000.
- Ficin, Marsile, *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore*, édition critique Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Ficin, Marsile, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, édition Raymon Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964, 2 vols.
- Ficino, Marsilio, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
- [Leão Hebreu] *Dialogi d'amore di maestro Leone medico hebreo*, Roma, A. Blado, 1535; ver *Dialoghi d'amore*, a cura di Delfina Giovannozzi, Roma, Laterza, 2008.
- March, Ausiàs, *Les poesies*, introducció i text revisat per Joan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1979.
- Marmitta, Giacomo, *Rime*, Parma, Viotti, 1564 / ed. Marco Bertucelli, *Cinquecento Plurale* <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/archivio.html>> (2-2011)
- Miranda, Francisco de Sá de: Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Novos estudos sobre Sá de Miranda*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1911.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, <sup>2</sup>2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francesco, *Les remèdes aux deux fortunes*, texte établi et traduit par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, 2 vols.
- Platão, *Phaedrus, Platonis Opera*, vol. 2. *Tetralogias 3.-4.*, rec. John Burnet, Oxford, Clarendon, 1960.
- Platão, *Symposium, Platonis Opera*, vol. 2. *Tetralogias 3.-4.*, rec. John Burnet, Oxford, Clarendon, 1960.
- Poesia maneirista*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Isabel Almeida, Lisboa, Comunicação, 1998.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 2003, reed.
- [Tomás de Aquino] Sancti Thomae de Aquino, *Commentarium in XII libros metaphysicorum*, rec. R. Cathala, Torino, Marietti, 1950.
- [Tomás de Aquino] Sancti Thomae de Aquino, *Quaestiones disputatae*, rec. R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1965.
- [Tomás de Aquino] Sancti Thomae de Aquino, *Summa theologiae*, Roma, Editiones Paulinae, 1962.
- Tansillo, Luigi, *Il Canzoniere edito e inedito*, a cura di Erasmo Pércopo, 2 vols., Napoli, 1926 [reed. Napoli, Liguori, 1996ss.].
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.

## 5. ESTUDOS

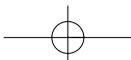
- Barata-Moura, José, «Leão Hebreu: o sentido do amor universal», *Didaskalia*, 2, 1973: 375-403.
- Braga, Theophilo, *Camões. A obra lyrica e épica*, Porto, Chardron, 1911.
- Castro, Joaquim Mendes de, «Transforma-se o amador na cousa amada (análise semântico-formal do soneto camoniano)», *Brotéria*, 104, 1977: 214-216.
- Cidade, Hernâni, *Luís de Camões. O lírico*, Lisboa, Presença, 2003, 10.<sup>a</sup> ed. [Lisboa, Bertrand, 1952]

- Cunha, Maria Helena Ribeiro da, *A dialéctica do desejo em Camões*, Lisboa, IN-CM, 1989: 55-61.
- Dasilva, Xosé Manuel, «De tão divino acento em voz humana». *Leituras dos sonetos de Camões*, Vigo, Universidade de Vigo, 2001: 164-167.
- Filgueira Valverde, José, *Camões. Comemoração do centenário de «Os Lusíadas»*, trad. de Albina de Azevedo Maia, Coimbra, Almedina, 1982 [Madrid, Editora Nacional, 1975].
- Houaiss, Antônio / Salles Villar, Mauro de, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, 1.<sup>a</sup> reimpressão com alterações, 2004 / CD-ROM.
- Huerta, Alberto, «Filosofia subjacente ao soneto IV de Camões», *Bro-téria*, 103, 1976: 147-155.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- Marnoto, Rita, *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007.
- Matos, Maria Vitalina Leal de, «Diálogo sobre um dialéctico soneto» [1977], *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987: 49-54.
- Moreira, Maria Micaela Dias Pereira Ramon, *Os sonetos amorosos de Camões. Estudo tipológico*, Braga, Universidade do Minho, 1998.
- Rodrigues, José Maria, *A tese da Infanta nas líricas de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.
- Rossi, Giuseppe Carlo, «Cultura e poesia nel Camões lirico (rileggendone un sonetto)», in *XI Congreso Internacional de Linguística Románica. Actas*, publicadas por A. Quilis et alii, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones, 1965: 967-975.
- Sena, Jorge de, «Ensaio de revelação da dialéctica camoniana», [1948] *Trinta anos de Camões 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980a, vol. 1: 15-39.
- Sena, Jorge de, *Trinta anos de Camões 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980a, 2 vols.
- Sena, Jorge de, *Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular*, [1969] Lisboa, Edições 70, 1980b.
- Sena, Jorge de, *Uma canção de Camões*, [1964] Lisboa, Edições 70, 1984, 2.<sup>a</sup> ed.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Sérgio, António, «Ainda sobre o carácter *congeminativo* da lírica camoniana», [1954] *Ensaaios*, Lisboa, Sá da Costa, 1974, t. VII: 39-56.
- Sérgio, António, «Questão prévia dum ignorante aos Prefaciadores da Lírica de Camões», [1934] *Ensaaios*, Lisboa, Sá da Costa, 1981, t. IV: 11-68.
- Silva, António de Moraes, *Grande dicionário da Língua Portuguesa*, 10.<sup>a</sup> ed. revista, corrigida, muito aumentada e actualizada [...] por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, Lisboa, Confluência, 1949-1959, 12 vols.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, «Amor e mundividência na lírica camoniana», [1980] *Camões. Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994: 163-177.
- Vitali, Marimilda Rosa, «O soneto atribuído a Camões *Amor é um fogo qu'arde sem se ver*», in *Filologia e Literatura. Actas do CEL Centre d'Etudes Lusophones de Genève*, 2, coordenação de Maurizio Perugi, Lisboa, Genève, Colibri, 2010: 123-168.
- Williams, Federick G., «Camões' Sonnet *Transforma-se o amador na cousa amada*», in *Camoniana Californiana*, org. Maria de Lourdes Belchior/Enrique Martínez-López, Santa Barbara, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies/University of California, 1985: 118-153.

# Ensaio



## Achegas ao comentário do soneto *Eu cantarei de amor tão docemente*

Maurizio Perugi

CANTAR «DOCEMENTE»

1. Como já assinalou Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 5), a primeira parte deste soneto é imitação do soneto de Petrarca que começa (*Canz.* 131, 1-4),

Io canterei d'amor sì novamente  
ch'al duro fiancho il dì mille sospiri  
trarrei per forza, et mille alti desiri  
raccenderei ne la gelata mente

'Eu cantaria de amor de uma forma tão extraordinária, que mesmo tendo de lidar com uma mulher indiferente à paixão, havia de conseguir fazer suspirar mil vezes o seu duro coração, e inflamar mil vezes de saudade o seu gélido pensamento'.

No *incipit* petrarquiano, Camões enxerta uma formulação retomada de um dos sonetos incluídos na *Vita nuova* de Dante «e ragiona d'amor sì dolcemente» (38, 3)<sup>1</sup>. Além disso, ecoa em todo o primeiro quarteto de *Io canterei d'amor sì novamente* a célebre canção do mesmo tratado, *Donne ch'avete intelletto d'amore* (19, 5-8),

Io dico che pensando il suo valore,  
Amor sì dolce mi si fa sentire,  
che s'io allora non perdessi ardire,  
farei parlando innamorar la gente.  
E io non vo' parlar sì altamente,  
ch'io divenisse per temenza vile;

---

<sup>1</sup> O mesmo verso ecoa em Giusto de' Conti, «dolcemente amor meco ne ragiona» (164, 11), e, no século XVI, em Alamanni, «e dolcemente ognor meco ragiona» (1,182, 17).

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

ma tratterò del suo stato gentile  
a rispetto di lei leggermente [...]

‘Sempre que reflecto sobre as qualidades da minha amada, Amor dentro de mim faz sentir a sua presença de um modo tão doce, que se eu não perdesse a coragem, só com as minhas palavras faria com que toda a gente se apaixonasse. Não quero, entretanto, aventurar-me no uso de um estilo tão elevado, com receio de ser inferior a esse propósito, por isso, falarei da sua nobreza de forma um tanto superficial, em relação àquilo que ela mereceria’.

Ao escolher um estilo apenas *doce*, sem interferência da *gravidade*, Camões está com certeza a referir-se directamente, não só ao petrarquismo bembiano, como também ao programa exposto nesta canção de Dante, a qual, como é sabido, é um verdadeiro manifesto do *stil novo*<sup>2</sup>. Além disso, Dante, no seu tratado *De vulgari eloquentia*, serve-se do adjectivo *dolce* para definir a textura lexical do *stil novo*, a qual assenta numa cuidadosa selecção de vocábulos *doce*s, enquanto desprovidos de grupos consonânticos complexos, numa sagaz alternância entre bissílabos, trissílabos e polissílabos.

2. Conforme é também indicado por Faria e Sousa no seu comentário, o *incipit* do soneto de Petrarca foi reproduzido por Giacomo Marmitta (*Rime* 78, 1-4: 52),

I' canterei d'amor sì novamente,  
se voi talhor cortese ad ascoltarmi  
moveste, Donna, che i miei rozzi carmi  
farian per la pietà pianger la gente

‘Eu seria capaz de cantar de amor de forma tão extraordinária, se porventura, Senhora, tivésseis a amabilidade de me escutar, que os meus versos, embora rudes<sup>3</sup>, fariam toda a gente chorar de piedade’.

Petrarca, aliás, aproveitou, noutros passos da sua recolha, a massa silábica e o potencial evocativo do advérbio *dolcemente*, asso-

<sup>2</sup> É o poeta Bonagiunta da Lucca quem, em *Purg.* 24, 49-57, atribui essa função a *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

<sup>3</sup> «Il y a bien deux styles opposés, le *doux* et, disons, le *haut*, le *rude*, défini par tous ses aspects négatifs» (Genre 2003: 66).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

ciando-o não apenas ao canto («qui cantò dolcemente, e qui s'assise», *Canz.* 112, 9; «sedersi in parte, et cantar dolcemente», *Canz.* 225, 11), como também a outras situações e acções («suo chiaro nome, / che sona nel mio cor sì dolcemente», *Canz.* 268, 49-50; «et poi sospira / dolcemente», *Canz.* 359, 68-69)<sup>4</sup>, entre as quais a de *falar*. Recorde-se (além de «dolce parlare, e dolcemente inteso», *Canz.* 205, 3) o *incipit* do soneto 143, *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente*<sup>5</sup>, que desde logo remete para o *incipit* da célebre canção camoniana *Manda-me Amor que cante docemente*.

É provável que, ao compor essa canção, Camões também tivesse na sua memória o soneto 115 de Boscán, *Antes terné que cante blandamente* (Boscán 1999: 226-227), conforme o sugerem o 5.º verso, «Dasabáfase quien está doliente», e o 4.º verso, «sólo 'scrivir aquel que dolor siente»<sup>6</sup>. Esse mesmo soneto de Boscán, em associação com o *incipit* do soneto de Petrarca *Io canterei d'amor sì novamente*, constitui, aliás, o modelo do soneto de Pero de Andrade Caminha (I 42),

Eu cantarei d'Amor tão novamente  
se m'ouve aquela de quem sempre canto,  
que de mim dor e mágoa, e dela espanto  
terá a mais fera, inculta, e dura gente.

<sup>4</sup> Modalidade expressiva frequentemente retomada nos séculos XV e XVI. Cf. Alamanni, «fan le valli sonar più dolcemente» (2,20, 8); Malipiero, «cui santo e bel nome / risona nel mio cor sì dolcemente» (can. 40, 49-50 — *Canz.* 268); Strozzi, «Spirate aure d'amor sì dolcemente» (11,12, 1). Acrescente-se Sforza, «Pur mi lusinga amor sì dolcemente» (203, 9; um exemplo entre muitos, pois o autor abusa desse advérbio).

<sup>5</sup> Cf. Chariteo, «et cominciò a parlar sì dolcemente» (*Metamorfosi* 4, 22); «Non seppi parlar mai sì dolcemente» (*Lirici toscani del '400* 32, 1); «de cui parlava a me sì dolcemente / che l'anima dicea: Io men vo gire» (*Le rime del Codice Isoldiano* 5, 18-19); «Quand'odo in me parlar sì dolcemente / il mio Signor» (Malipiero, son. 111, 1-2 — *Canz.* 143).

<sup>6</sup> A presença desse soneto é particularmente evidente no *incipit* da última versão da referida canção de Camões, *Manda-me Amor que cante o que a alma sente*.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

E ela que assi tão crua e indinamente  
dura òs meus choros é, surda ò meu canto,  
algũa parte crerá (se não for tanto  
como eu desejo) do qu'est'Alma sente.

Mas como esperarei achar piedade  
de mim nem em mim mesmo, s'ela nega  
(não peço brandos já) duros ouvidos?

Se nega um volver d'olhos, com que cega  
a luz, e dá ò escuro claridade,  
como serão meus danos nunca cridos?

Caminha altera por completo o sentido que o tópico detém, na restante tradição literária, dado que a mulher amada é, sem mais, *dura e surda*, pois *algũa parte* (variante da expressão estereotipada *la minor parte*) refere-se não às qualidades infáveis da mulher, mas aos sofrimentos do amador. Com certeza que o tom cancioneresco desta composição se aproxima, em particular, da versão mais antiga do soneto camoniano, conservada no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (44r-v).

3. De entre os petrarquistas italianos, Faria e Sousa chama a atenção para Tebaldeo (46, 1-4), que usa o advérbio *dolcemente* em final de verso,

Cantarem, Musa, mai sì dolcemente<sup>7</sup>  
che questa sorda a nui l'orechie pieghi?  
Trovarem mai sì iusti e forti preghi  
che pietà scaldi la gelata mente?<sup>8</sup>

'Será, Musa, que conseguiremos cantar tão docemente, que esta mulher, que parece surda, nos dê ouvidos? E formular preces tão apropriadas e fortes, que piedade possa, enfim, aquecer a sua mente gélida?'

<sup>7</sup> Cf. também Tebaldeo, «quando se ode a l'onde / di Meandro cantar sì dolcemente» (387, estrav. 6); e Bandello, «l' canterei sì dolcemente allora / le lodi di madonna e 'l mio martire» (48, 12-13).

<sup>8</sup> Esta expressão provém, claro está, do arquétipo petrarquiano.

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

De qualquer forma, a junção de *cantare* com *dolcemente* é extremamente frequente a partir de Lorenzo de' Medici<sup>9</sup>. A esse propósito, parece significativa a tendência de Tasso para usar esse advérbio sem ser em rima<sup>10</sup>. Uma variação mais complexa do mesmo módulo encontra-se num *Strambotto* (vv. 546-549) de Serafino Aquilano, um dos modelos preferidos de Camões,

Se 'l mi cantar qualche dolceza dona,  
non son io quel che fa mover la gente,  
ma la tua voce, che 'l mi canto intona  
et fallo resonar sì dolcemente

'Posto que o meu canto transmita alguma doçura, não sou eu quem consegue comover os ouvintes, mas sim a tua voz, que entoa o meu canto e o faz ressoar tão docemente'.

Quem, contudo, pôde directamente inspirar Camões no soneto *Eu cantarei*, foi Celio Magno (145, 5-8),

Oh potess'io cantar sì dolcemente:  
ch'amollirei l'aspra mia donna e fera;  
e contra il tempo rio forte guerrera  
fora a schermirsi la mia debil mente

'Quem me dera cantar tão docemente, que conseguisse amansar a minha Senhora, tão áspera e fera; então a minha mente, por si tão débil, tornar-se-ia numa forte guerreira, capaz de se defender em tão penosa altura'.

<sup>9</sup>Para Lorenzo de' Medici, «canton candidi cigni dolcemente» (*Poemetti in terza rima, Apollo e Pan* 44); «non mai sì piacque Orfeo, / non Apollo cantò sì dolcemente» (*Lirici toscani del '400*: 646-647). Além disso, «Talché se voi cantar più dolcemente / fan le nove sorelle» (Bolognetti, 1, 49-50); «L'altr'er mattina udiva un uccellino / dolcemente cantare» (Botta, 3, 40-41); «Qui cantò dolcemente e dolce rise» (Gonzaga, Parte II 46, 5); «se, cantando e sonando dolcemente» (Grazzini *Rime* 74, 10); «e l'altra al ciel cantando dolcemente» (Malipiero, son. 189, 4 — *Canz.* 225); «d'amor cantando all'ombra dolcemente» (Varchi 1,37, 7).

<sup>10</sup>Excepcional, de certa forma, em Tasso, «come 'l celeste riso / benigna v'apre, e come dolcemente / i rai de' suoi begli occhi in voi raggira» (388, 9-11), onde o posicionamento rimático é, contudo, compensado pelo encavalgamento.

Além de Tebaldeo, Faria e Sousa menciona um soneto de Juan (ou Giovanni) Brevio<sup>11</sup>, onde o advérbio é, contudo, objecto de transporte para o segundo verso, «Yo canterei lo intierro mio dolore / sì dolcemente, che pietate ancora / ritroverei nel petto ove dimora / la crudeltà [...]». A informação é importante, pois esse crítico não poderia ler tais versos na primeira edição (1545) das *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* publicada em Veneza por Gabriele Giolito de' Ferrari<sup>12</sup>, nem no *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori* publicado por Ercole Bottrigari em Bologna (Anselmo Giaccarello, 1551), apesar de nele andarem quatro sonetos de Brevio<sup>13</sup>.

4. As míticas sereias, «si se sigue la opinión que trae Suidas, fueron mugeres de suavíssima voz, que regalavan a los que navegavan por allí con la dulçura de su canto de suerte que los detenían hasta el fin de su vida» (Herrera 2001: 642). No universo bucólico dos pastores, a primeira função do canto doce consiste, obviamente, em despertar amor no ser amado. Assim, em Garcilaso, o pastor Salicio «se quejava tan dulce y blandamente» (écloga I 52) e Nemoroso estava «cantando [...] / tan dulce que una piedra enterneciera» (écloga II 1099-1100; cf. *Canz.* 359, 70, «con parole che i sassi romper ponno»), dizendo também, «soltad todos / mi lengua en dulces modos y sotiles» (1157-1158). Entretanto, no que diz respeito ao nosso soneto, parece extremamente adequada esta definição de Francisco Cascales<sup>14</sup>,

<sup>11</sup> Autor de uma recolha de *Rime et Prose volgari* (Antonio Blado, Roma, 1545), morreu à volta de 1549.

<sup>12</sup> A partir da segunda edição de 1546, foram suprimidos 41 sonetos de vários autores, entre os quais o único de Giovanni Brevio.

<sup>13</sup> No seu comentário, Faria e Sousa só menciona Brevio uma outra vez, ao citar a passagem «di lagrime mi bagno il viso, e 'l petto [...]», à margem da écloga I XIII, «Em lagrimas me banha rosto, e peyto / De esse caso terrível a memoria» (*Rimas varias* II 1689: 171). Não se dispõe de uma edição moderna dos poemas de Brevio. Quanto às fontes manuscritas, ver Trovò em Brevio 2003.

<sup>14</sup> García Berrio 1988: 447. Acresce que, segundo o mesmo autor (446), «el Lyrico *pinta* la cosa muy por menudo, y es ley propia suya hacerlo así, so pena de ser mal Poeta [...]: y se prueba nuestro intento, que por desmenuzar tanto un pensamiento el Lyrico, viene a ser menos grave y más florido». Ver também Juan de la Cueva, «Febo se agrada y su piério coro / que se use en la lírica terneza / el verso dulce, fácil y sonoro» (325-327).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

Digo pues, que sea también el Soneto dulce, ingenioso y agudo. Dulce es aquel Soneto, donde el Poeta levanta los afectos y pasiones del ánimo, alegría, tristeza, miedo, esperanza, amor, odio, envidia, y los demás: que la Poesía sin algo de esto va muy floxa y desalmada.

A busca da emoção afectiva é evidente no soneto inicial de Boscán (131), o qual, na esteira de Petrarca e sobretudo de Camões, afirma<sup>15</sup>,

Yo cantaré de amor tan dulcemente  
el rato que me hurtare a sus dolores  
que el pecho que jamás sintió de amores  
empiece a confesar que amores siente.

No âmbito das teorias quinhentistas sobre a linguagem poética, a doutrina do estilo doce foi pela primeira vez formulada por Bembo, nas *Prose della volgar lingua* (II 9),

due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità<sup>16</sup> e la piacevolezza<sup>17</sup> [...] sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera.

<sup>15</sup> Ver Egidio 1990: 24-25.

<sup>16</sup> «L'espressione *stil(e) grave* è adoperata occasionalmente nella poesia quattro-cinquecentesca, sulla scorta di *Rvf* 307, 15 'non che stil grave o lingua': cf. 'stil grave e severo' in Sannazaro *Sonetti e canzoni* 89, 113; lo *stil grave* è attribuito oltre che a Dante, al Petrarca del *Canzoniere* da Lorenzo de' Medici nel *Comento*» (Casapullo 2000: 405).

<sup>17</sup> «Accanto alla resa del greco *edoné* [*De compositione verborum* de Dionisio de Alicarnasso, publicado em 1508 por Manuzio] con il termine *piacevolezza* [...] si assiste a uno slittamento di *kalós* su *gravità*, termine medio, evidentemente, la *gravitas* ciceroniana (*gravitas* che a sua volta è affiancata alla *suavitas* nel *De oratore*)» (Casapullo 2000: 392-393). O primeiro dos dois termos corresponde à categoria universal do *bello*, o outro à categoria individual do *piacere*. A sábia alternância entre os dois é que produz a harmonia (Berra 2000: 284-285, 290), essa mesma a que Camões alude no v. 2.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Como se vê, assiste à gravidade uma completa autonomia terminológica<sup>18</sup>, ao passo que a doçura não é mais do que um dos sinónimos que reentra no âmbito de uma etiqueta principal, isto é, a *piacevolezza*. Não por acaso, o título de um dos mais recentes trabalhos em torno desta questão (Afribo 2002) apenas menciona a *gravitas*. Na verdade, só a partir de uma abordagem tipicamente francesa é que foi possível organizar uma miscelânea de estudos acerca do conceito de *doce* nos períodos clássicos (Prat/Servet 2003).

Um bom exemplo da relação sinonímica *piacevolezza / dolcezza* encontra-se nas *Prose della volgar lingua* (II 13), quando, a propósito da canção de Petrarca *Chiare, fresche e dolci acque*, se observa que a doçura é especialmente gerada pela presença de versos quebrados,

Ponete ora mente quanta vaghezza, quanta dolcezza, e, in somma, quanta piacevolezza è in questa [...]. Veggiamo ora, se maggior dolcezza porge il verso rotto dell'una, che dell'altra [*Se 'l pensier che mi strugge*] lo intero [...]. È dolce suono, sì come voi vedete, messer Ercole, quello di questa rima posta in due vicini versi, l'uno rotto e l'altro intero [...]. Ma più dolce in ogni modo è il suono di quest'altra, della quale amendue i versi son rotti.

Noutro campo, a doçura, nas *Prose* de Bembo, anda especialmente ligada aos fonemas<sup>19</sup>. Pode-se também ligar aos morfemas<sup>20</sup> e, mais em geral, ao conjunto de leis fonológicas que caracterizam um

<sup>18</sup> Como, aliás, se verifica na linguagem da tragédia, «Minacciato dalla costante ingerenza della 'vaghezza' e della 'dolcezza', il linguaggio tragico si avviava in quegli anni a conquistarsi uno spazio privilegiato posto sotto il segno della gravità» (Lonardi/Verdino 2005: 50).

<sup>19</sup> «Debole e leggero e chinato e tuttavia dolce spirito [...] è richiesto alla I» (II 10); «molle e dilicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettera dolcissima» (*ib.*); «ogni altra volta che v'era alcuna consonante, egli allo 'ncontro gliele toglieva [a consoante S], affine di levarne l'asprezza e far più dolce la medesima sillaba, e *Guardo* diceva continuo [em vez de *Sguardo*]» (III 75).

<sup>20</sup> «aggiuntovi che il dire *Sospiri*, più compiuta voce è, e più dolce, che *Sospir*» (II 6).

falar, no caso em apreço, o toscano<sup>21</sup>. No plano da retórica, a doçura implica quer as rimas (II 13), quer a escolha das palavras (II 14, *voci dolci*).

Na segunda metade do século, o cânone de Bembo, intensamente focado em Petrarca, torna-se menos rígido, como o revela este juízo de Mario Colonna sobre Della Casa<sup>22</sup>, ao notar que «si compiacceva più nella gravità che nella dolcezza naturale e propria del Petrarca [... e] i suoi versi hanno una certa particolare e quasi singolare maestà, che subito si fanno conoscere, sì come avviene nello stile di Dante» (*Breve esaminazione sopra le rime del Petrarca, del Bembo e del Casa*, Della Casa 1729: 238-240). Com efeito, a gravidade geralmente atribuída a Della Casa encontra um paralelo muito significativo na avaliação, feita por Herrera, do estilo de Garcilaso.

5. A partir de Bembo, a correlação dos epítetos *doce* e *grave* repercute-se, por exemplo, nesta asserção de Minturno, «E quelle parole meravigliose stimiamo, che con sommo giudicio sono elette, e ottimamente ordinate, e sententiose, e di grave e dolce suono, e con bellissime figure di parlare, o proprie, o traslate ch'elle, si sieno» (41)<sup>23</sup>, ou noutra ainda, a propósito do estilo do soneto, «Nel Sonetto con le parole elette, e vagamente, e leggiadramente ordite, e composte [si richiede] hor grave, hor aguto, hor dolce sentimento» (240). Em Espanha, essa noção de *varietas* reflete-se, nomeadamente, na teoria de Francisco Cascales<sup>24</sup>,

<sup>21</sup> «Si veggono le toscane voci miglior suono avere, che non hanno le vinarie, più dolce, più vago, più ispedito, più vivo; né elle tronche si vede che sieno e mancanti, come si può di buona parte delle nostre vedere, le quali niuna lettera raddoppiano giamai» (I 15).

<sup>22</sup> Quanto à evolução do pensamento de Bembo, na sua relação com o modelo petrarquiano, lembre-se o «decisivo ma non eretico *détournement* sulla linea *grave* Casa-Tasso» (Zublena 2000: 339).

<sup>23</sup> Cf. Juan de la Cueva, «Ha de ser el poeta dulce, y grave, / blando en significar sus sentimientos, / afectuoso en ellos, y suave» (Ep. I 91-93); «el que confía / en adornar los versos de dicciones / graves, dulces, que hagan armonía» (Ep. I 310-312).

<sup>24</sup> García Berrio 1988: 446. Ao contrario do género épico, «la gallardía es cosa principal en el Lyrico, y la gravedad acesoria» (*ib.*).

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

El Soneto pertenece a la Lyrica; y por eso decimos ahora en su definición, que es una composición grave y gallarda, requisito propio de la Poesía Lyrica. Será grave, por el concepto que escribe el Poeta Lyrico, alabando a Dios, a los Santos, a los Príncipes: será gallarda, ya por el modo con que escribe el concepto, ya por el lenguaje florido y hermoso, dulce y grave, con que está obligado a hablar.

Essencialmente ligada ao ideal de *varietas*, a junção entre *doce* e *grave* é também conhecida em França. Um soneto, escrito com toda a probabilidade por Ronsard, evoca «les neufs belles Soeurs / qui tremperent mes vers dans leurs graves douceurs» (t. 18: 359, vv. 12-13)<sup>25</sup>.

6. Apesar das diferenças entre os dois idiomas, Fernando de Herrera não hesitou em aplicar as teorias de Bembo à poesia espanhola<sup>26</sup>. Em particular, Herrera «en sus *Anotaciones* suele destacar la blandura y suavidad como rasgos positivos de la poesía, siempre que no sean excesivas y se pierda la energía»<sup>27</sup>. Herrera elogia em Sannazaro o «sonido mui dulce i numeroso», ao passo que Gutierre de Cetina «dize muchas cosas dulcemente, pero sin fuerças» e Marco Antonio Flaminio «es mui dulce i regalado i suave i puríssimo i candidíssimo entre todos» (Herrera 2001: 274, 280, 569).

Especialmente célebre, é a definição que Herrera dá do estilo garcilasiano, «Garci Lasso es dulce y grave (la cual mescla estima Tu-

<sup>25</sup> «D’ailleurs, l’antagonisme de *doux* et de son contraire appartient à ce qu’on pourrait appeler l’idiosyncrasie de Ronsard, poète du mouvement toujours porté par un balancement dynamique» (Gendre 2000: 69).

<sup>26</sup> Cf. Heiple, «In spite of the lack of clear indications of how Bembo’s ideas would apply to Spanish and how Garcilaso would have interpreted Bembo’s rules for sound production, Herrera expressed no doubts about the veracity of Bembo’s system of sound underlay or the possibility of applying it to Spanish. He uses Bembo’s terminology to refer to the sound structure» (1994: 95). Em Herrera, ver por exemplo a distinção entre «la dulçura i jocundidad, l’aspereza i vehemencia» (267).

<sup>27</sup> López Martínez 2003: 67.

lio por mui difícil)» (Herrera 2001: 281)<sup>28</sup>. Imitando «aquellos dulcísimos i suavísimos versos de Virgilio [...] no se puede negar que Garci Lasso no mostró en él dulce i afetuósísimo espíritu, porque en esta materia (si es lícito dezillo assí) no es inferior a Virgilio, antes ecede [...]; pero no por esso dexa de ser menor en el modo del dezir i en la suavidad i grandeza del espíritu» (Herrera 2001: 346-347)<sup>29</sup>. Pode-se portanto dizer que Garcilaso encarna, na poesia espanhola, o ideal estilístico de Bembo (*Prose* II 9),

sì come avviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità [...]: Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empié meravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggiore maestro.

No plano da linguagem poética, a doçura incide, em Herrera, tal como em Bembo, especialmente sobre as vogais, «Las vocales suenan más dulcemente que las consonantes i assí hazen más blanda la oración i con más lenidad i no con tanto ruido i estruendo», e em segundo lugar sobre as palavras<sup>30</sup>, «quien uvriere alcançado con estudio i arte tanto juizio que pueda discernir si la voz es propria i dulce al sonido, o estraña i áspera, puede i tiene licencia para componer vocablos i enriquecer la lengua» (Herrera 2001: 655, 850). Juan de la Cueva faz

<sup>28</sup> Ver, em paralelo, a comparação entre a língua toscana e a castelhana, «La lengua toscana está llena de diminutos, con que se afemina i haze lacina i pierde la gravedad; pero tiene con ellos regalo i dulçura i suavidad. La nuestra no los recibe sino con mucha dificultad i mui pocas vezes» (Herrera 2001: 822). Recorde-se também a *Elegía de Cristóval Mosquera de Figueroa a la muerte de Garci Lasso de la Vega*, onde se diz que nem Píndaro «pudo igualar, Salicio, a tu elocuencia / i a la dulçura con igual decoro / del artificio grave i ecelencia» (Herrera 2001: 241, vv. 100-102).

<sup>29</sup> Cf. Bembo, «messer Cino, vago e gentil poeta e sopra tutto amoroso e dolce, ma nel vero di molto minore spirito» (*Prose* II 2).

<sup>30</sup> Cf. Juan de la Cueva, «Vanse tras la palabras sonoras / la hinchazón del verso, y la dulzura, / tras las sílabas llenas, y pomposas» (Ep. I 58-60).

a doçura depender dos tropos<sup>31</sup>, bem como dos versos que terminam por vogal<sup>32</sup>. Recorde-se também Luis Alfonso de Carvallo, «Es menester, allende de esto, que el verso tenga dulzura y suavidad, como dice Vida en su *Poética*, libro 3 [Vida 1976: 108], en este verso elegante [v. 347]: *Versus eat, dulcique modo demulceat aures* ‘Con un dulce sonido, / corra el verso y recrea nuestro oído’» (*Cisne de Apolo*: 177)<sup>33</sup>.

«PINTANDO»

Já no soneto de Petrarca imitado por Camões se encontra a expressão *pingere cantando*<sup>34</sup>. O emprego indiferenciado de *pintar* como *descrever*<sup>35</sup> é, aliás, justificado pelos próprios tratados de pintura, como o de Giovanni Paolo Lomazzo, quando nota «tanta esser la conformità della Poesia con la pittura, che, quasi nate ad un parto, l’una pittura loquace e l’altra poesia mutola s’appellarono» (VI 66: 486). O duplo oximoro *muta poesis / pictura loquens* remonta a uma máxima que Plutarco atribuía a Simónides de Ceos<sup>36</sup>. O conceito foi depois retomado de formas diversificadas por Aristóteles (*Poética* I-II), Platão (*República* 10.605a), Cícero (*Tusculanae* V 5.39.114) e finalmente Horácio, na célebre fórmula *ut pictura poesis* (*Ars poética* V 361-362), chegando a ser alvo de verdadeiros abusos interpretativos

<sup>31</sup> «Vocablos propios muchos los condenan / por simples, mas las voces trasladadas / y ajenas, por dulcísimas resuenan » (Ep. I, 154-156).

<sup>32</sup> «Si estos versos acaban en vocales, / son más dulces, más tersos y elegantes» (Ep. II 115-116).

<sup>33</sup> Diz o mesmo a propósito da forma poética, que «conviene sea dulce y suave a los oyentes como ya queda dicho y lo significó Virgilio, *Georgicae*, 2, diciendo [v. 475]: *Dulces ante omnia Musae* ‘Sobre todo las Musas sean dulces’» (169). E conclui o seu tratado com alguns versos que assim se abrem, «Cuando ha de morir canta dulcemente / el Cisne» (378).

<sup>34</sup> Serés (1996: 149) confunde-o abusivamente com o outro tópico da «imagen pintada en su fantasía».

<sup>35</sup> Cf. Civil 2002: 45; Portús Pérez 1999: 41.

<sup>36</sup> Ver Calvo Serraller 1981; Reusselaer 1982; Egido 1990: 164-197 («La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», 1989). A oposição é usada amiúde, pelo menos a partir da primeira poética espanhola, a *Philosophia Antigua Poética* (1599) de López Pinciano (cf. 168 e 177-178, nota 48).

no século XVI<sup>37</sup>. Na opinião de alguns tratadistas, a poesia seria mesmo superior à pintura, pois «la pintura imita sólo las cosas corporeas [...] en tanto que la poesía no solamente imita esto, sino también el carácter, las emociones y las pasiones del alma y lo que no puede fingirse ni imitarse con ningún color o acción» (Baltasar de Céspedes, *Arte poética*)<sup>38</sup>. Assim se pode explicar o significado de *pintar*, corrente nessa mesma época, como *criar ficções*.

No último dos textos consagrados ao retrato de Cassandra executado por Janet, Ronsard procura traduzir a pintura em palavras, através de uma acumulação algo semelhante à que encontramos no soneto camoniano, «Telle qu'elle est, dedans ma souvenance / je la sen peinte, et sa bouche, et ses yeus, / son dous regard, sans parler gratieus, / son dous meintien, sa douce contenance» (*Cassandra V: 154-155*)<sup>39</sup>.

#### «ACIDENTES NAMORADOS»

1. Definido não como arte, mas sim como paixão, amor integra-se na corrente literária da *aegritudo*, baseada na tradição médica da *enfermidade de amor*. Este conceito, que remonta à medicina hipocrática e a Aristóteles, passou para a cultura ocidental através da mediação dos árabes (al-Rāsī, al-Mājusī, Avicena)<sup>40</sup>, devendo-se a sua divulgação, essencialmente, ao *Canon medicinae* de Avicena. Traduzido na segunda metade do século XII por Gerardo da Cremona, foi sem dúvida o mais autorizado compêndio médico, até ao Renascimento. Com efeito, a partir dos séculos XII e XIII a arte médica evolui graças à incorporação dos textos de Avicena e de Constantino Africano.

<sup>37</sup> García Berrio 1977; cf. Raynié 2005: 98.

<sup>38</sup> Citado por Portús Pérez 1999: 40. Um bom exemplo desse conceito encontra-se em Tirso de Molina «Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas y pintar los demás afectos y accidentes sin los cuales el amor no es de ninguna estima?» (*Cigarrales de Toledo*).

<sup>39</sup> Sobre o motivo do retrato da mulher amada em Ronsard, ver Pigné 2009: 248-255.

<sup>40</sup> Lowes 1913-1914; Nardi 1959; Ciavolella 1976; Cull 1984; Wack 1990; Stemmler 1990.

De seguida, são as escolas de Guilherme de Saliceto (Salerno) e Arnau de Vilanova (Montpellier) a aprofundarem de forma decisiva o processo cerebral, chamado *hereos* (o termo remonta a Constantino), em que assenta a enfermidade de amor. Consiste numa disfunção cerebral que nasce de um desejo desordenado ou excessivo.

Albucasis, no seu *Vademecum*, divide a enfermidade em duas classes. A par do *amor hereos*, ocasionado pela necessidade de o organismo humano expelir os humores, há uma afecção da alma que surge quando se deseja alguma coisa ardentemente. Os sintomas de ambas as enfermidades mentais são idênticos, e atacam tanto o corpo (alma sensitiva e vegetativa), como o espírito (alma racional).

Segundo o *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordonio (Sevilha, 1495)<sup>41</sup>, os sintomas do amor *hereos* ou melancolia de amor<sup>42</sup> são os seguintes, «pierden el sueño o el comer e el beber, e se enmagresce todo su cuerpo, salvo los ojos, e tienen pensamientos escondidos e fondos con sospiros llorosos»<sup>43</sup>. Na esteira do seu mestre Gordonio, Arnau de Vilanova (1240-1311) irá descrever os processos, as causas e os acidentes do enamoramento<sup>44</sup>, com base na distinção aristotélica

<sup>41</sup> Compêndio médico inspirado em Avicena, e elaborado à volta de 1285 (ver Seniff 1986). Em 1498, três anos após a reimpressão do *Lilium*, publicou-se o *Sumario de la medicina* de Francisco López de Villalobos, um possível condiscípulo de Fernando de Rojas, que contém um capítulo «Del mal de amores que Avicena llamó *illisci* [‘iřq] y los griegos le llaman *hereos*» (Atienza 2009: 194); cf. Poma 2007: 41-42 e ver Ferrand, «Avicenne avec toute sa famille arabesque, appelle ceste maladie en sa langue *Alhasch et Iliscus*» (1623: 15).

<sup>42</sup> «Haec aegritudo est sollicitudo melancholica similis melancholiae» (Avicenna, *Opera omnia*, Veneza, Giunta, 1612, fl. 206v). «Through association with melancholy, love sickness could in extreme cases result in a type of madness in addition to intense desire» (Heiple 1983: 58). «Amor que *hereos* se dize es sollicitud melancónica, por causa de amor de mugeres» (Gordonio 2: 520, 2911-2912). Ver Cátedra 1989: 213.

<sup>43</sup> Torres 2001: 434.

<sup>44</sup> No seu breve tratado, Arnau de Vilanova especifica que o fenómeno não é doença, mas sim *accidente*. Com base numa definição que remonta a Averróis, «he defines disease (*morbus*) as a bad humoral disposition of the power operating in the organ, whereas an accident is a malfunction of the operative power of the organ. The word *accident* in this context clearly has a

relativa à alma e às suas faculdades<sup>45</sup>. A causa inicial é exterior (um objecto ou uma pessoa, apreendidos através do sentido da visão) e desencadeia nas potências sensitivas (estimativa, ou seja *a vis aestimativa*, fantasia e memória) uma série de mecanismos que desorientam a razão e o juízo comum (*sensus communis*), alienando o indivíduo, dado que é posta em causa a sua capacidade de decisão e a sua própria liberdade. Com efeito, a concupiscência veemente é causada pelo juízo erróneo da faculdade estimativa (situada no ventrículo médio), que julga que o objecto desejado é melhor do que todas as outras coisas<sup>46</sup>. Da mesma feita, também a virtude imaginativa (situada no ventrículo anterior) resulta afectada, nela ficando impresso o objecto desejado<sup>47</sup>, o que faz com que todas as percepções do mundo exterior sejam alteradas<sup>48</sup>,

All the medieval authorities agree that the specific symptoms of love sickness are a change of pulse, sleeplessness, weight loss, a yellow complexion, deep-seated eyes, either dry or tearing eyes, a fluttering of the eyelids, sadness, weeping, and a mental state given to sudden elation or depression.

Num soneto da recolha *Les Amours*, Ronsard emprega termos muito parecidos, «Des ce jour là ma raison fut malade, / mon coeur pensif, mes yeulx chargez de pleurs, / moy triste et lent: tel amas de

---

medical meaning. Arnold was a doctor writing to another doctor, and he is using technical jargon, which he takes the trouble to define» (Heiple 1983: 57). Cf. Herrera, «D'esta suerte se nota la diferencia de *mal* i *accidente*, que es la mesma que ai entre morbo i síntoma» (2001: 376).

<sup>45</sup> Trad. Cátedra 1989: 213-216 (Apéndice 5).

<sup>46</sup> Arnaldi de Vilanova *Tractatus de Amore Heroico*, 1985, 43-54: 48.

<sup>47</sup> «Arnold of Villanova's description of falling in love suggests the effect of a seal on hot wax. The image of the woman enters the imagination and becomes impressed there through an accident, as when wax cools» (Heiple 1983: 57).

<sup>48</sup> Heiple 1983: 58, com base em múltiplas fontes (*Viaticum peregrinorum* de Constantino Africano, Haly Abbas, Avicena, Arnau de Vilanova). Cf. López-Muñoz/Álamo-González 2005: 59.

douleurs / en ma franchise imprima son oeillade»<sup>49</sup>. Contudo, é Maurice Scève quem não hesita em recorrer à terminologia propriamente médica, «Comme l'on voit sur les froides pensées / maintz accidentz maintes fois advenir, / ainsi voit on voulontez insensées / par la memoire à leur mal revenir»<sup>50</sup>.

Já utilizado por Garcilaso<sup>51</sup> e por Andrade Caminha<sup>52</sup>, o termo *accidentes* remete, sem qualquer dúvida, para o mesmo vocabulário médico. Os lugares-comuns empregados na lírica medieval e renascentista «may not necessarily depend on the corresponding medical ideas. It is only with the introduction of the technical term *accident* that we can be positive that the poets were relying on medical concepts», o que acontece, precisamente, a partir da canção *Donna me prega* de Guido Cavalcanti<sup>53</sup>. Trata-se, como se sabe, de um dos textos de referência na teoria filosófica de Marsilio Ficino<sup>54</sup>. Cabe também recordar que, ao longo do século XVI, *Donna me prega*, acompanhada pelas outras composições igualmente citadas por Petrarca na canção 70, corria em apêndice anexo à maioria das edições do *Canzoniere*.

2. Note-se que os acidentes de amor foram objecto de representação teatral logo nas primeiras décadas do século XVI. A 6 de Janeiro de 1513, representou-se em Roma, no palácio do Cardeal valen-

<sup>49</sup> *Dedans des prez*, vv. 5-8. «In line 6, later editions have an important variant that relates to the description of melancholy. Ronsard replaced the phrase *Mon coeur pensif* with *Mon front pensif*. The typical contemplative aspect of the melancholic shows how the love that is interior creates visible symptoms in the face» (Heiple 1983: 60).

<sup>50</sup> Cf. Scève, *Délie* 190, 5-6, «L'oeil en larmoye, et le coeur en lamente / comme assaillyz de mortel accident».

<sup>51</sup> «el mozo la miraba y juntamente, / de súbito accidente acometido / estaba embebecido» (Écl. II 1371-1373). Observa Heiple, «This use of the medical term *accident* is perhaps most widespread in Spanish literature» (1983: 63).

<sup>52</sup> *Labirinto de Amor* (elegia *Não deixa Amor entender-se*), «São do Amor estes efeitos, / e estes vários accidentes» (II 242, vv. 231-232).

<sup>53</sup> Heiple 1983: 60.

<sup>54</sup> Objecto de vários comentários, cujas referências foram compiladas por Pigné 2009: 44-45, nota 19.

ciano Jaime Serra, Arcebispo de Arborea, na presença do Embaixador espanhol, de Federico Gonzaga, Marquês de Mântua, e de uma numerosa assistência composta por membros da colónia espanhola, uma comédia de Juan del Encina. «La comedia fu recitata in lingua castigliana, composta da Joanne de Lenzina qual intervenne lui a dir le forze et accidenti di amore<sup>55</sup>; et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella, et poco delettò al S. Federico»<sup>56</sup>. Tratar-se-ia, talvez, da *Égloga de Plácida y Vitoriano*<sup>57</sup>.

Um tratado sobre os acidentes de amor que teve particular ressonância na mesma época é *El libro de natura d'Amore* de Mario Equicola, preceptor e secretário de Isabel de Este, Duquesa de Mântua. Composto entre 1505 e 1511, e depois sucessivamente revisto até 1521, foi publicado em Veneza no ano de 1525, pouco antes da morte do autor, ocorrida em Junho do mesmo ano<sup>58</sup>. Teve 14 edições, até 1626, sendo também traduzido para francês por Chappuys (Paris, 1584)<sup>59</sup>. Delio, uma das personagens do diálogo, no colóquio II define amor com base na canção *Donna me prega* de Guido Cavalcanti, que «tracta de amore, non secondo poeti ma secondo philosophi, dimostra Amor essere accidente e non substancia: como è l'appetito nell'anima e tutte le passioni prova esser accidente feroce e grande; anche lo esser suo è in la memoria, perciò che in quella è la impres-

<sup>55</sup> «La intervención personal de Juan del Encina hablando del poder y de los accidentes del amor talvez no fue otra cosa que el recitado de un fragmento de alguna de sus obras en las que se desarrolla este tema» (Wilson/Moir 1985: 29).

<sup>56</sup> Carta de Stazio Gadio ao Marquês de Mântua, a 11 de Janeiro de 1513. Ver Cruciani 1983: 363.

<sup>57</sup> «Juan de Valdés asegura que fue composta en Roma y, según opinión poco fundada de Moratín, allí se imprimiría en 1514», afirma Pérez Priego 1995: 118, nota 3. Da mesma opinião são Wilson/Moir 1985: 29 e Menéndez Pelayo 1895. Ver também Cotarelo 1928: 16; Jones/Lee 1975: 12. Segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1918), tratar-se-ia, pelo contrário, da *Representación sobre el poder del amor*.

<sup>58</sup> Ver Balsamo 2007: 327-329. Foi-lhe dedicada uma monografia por Kolsky 1991.

<sup>59</sup> Do tratado de Equicola, também depende Diego Dávalos. Ver Colombi-Monguió 1985.

sione della cosa amata» (I 5r). A definição de Equicola é muito significativa, porque mostra como a doutrina averroística, isto é, aristotélica, elaborada por Cavalcanti, acaba por se misturar com a corrente fisiopsicológica que temos vindo a descrever<sup>60</sup>. Como é sabido, a doutrina de Cavalcanti ocupa um lugar de referência na península ibérica, desde Ausiàs March<sup>61</sup> até Agostino Nifo<sup>62</sup>.

No *Siglo de Oro*, uma boa ilustração da noção que mais de perto nos concerne encontra-se na *Galatea* de Cervantes, onde o mal de amor é designado como *enfermedad* ou *accidente*<sup>63</sup>. Além disso, o tópico encontra-se amiúde em Lope de Vega (por exemplo, *Los locos de Valencia*, «Bien dicen que es accidente / lo que pasa fácilmente / por la vista al corazón»<sup>64</sup>) e em Calderón de la Barca (por exemplo, *La niña de Gómez Arias*, «no os estrañeis de que llegue / a valerme en esa edad / de vos para un accidente / de amor»), bem como em outros comediógrafos do *Siglo de Oro*<sup>65</sup>. Na época de Lope, o clássico livro so-

<sup>60</sup> Da mesma maneira, em *Casarse por vengarse* de Francisco de Rojas, doña Blanca desenvolve em torno do assunto um autêntico discurso filosófico, onde se encontram, uma ao lado da outra, a noção médica do desejo excessivo («Es mi amor tan excesivo») e a categoria aristotélica de acidente («Pues si amor es accidente / que en el sentido se engendra / [...] / ese mismo amor me enseña / que habiendo sido accidente, / por accidente pudiera / faltar también este amor»).

<sup>61</sup> «Accident és Amor e no substança / e per sos fets se dóna nos conèixer» (II vv. 191-192). Ver Terry 2000: 237.

<sup>62</sup> «Ahora bien, como el deseo amoroso es un sentimiento del apetito sensitivo que por la captación de la humana belleza se siente inclinado de modo natural a buscar el disfrute de esa belleza del modo que ya tantas veces hemos dicho, síguese de ahí que el deseo amoroso no es substancia sino accidente» (312-313).

<sup>63</sup> Os epítetos empregues por Cervantes são, *amargo, furioso, extraño, extraño y terrible, nuevo y extraño*.

<sup>64</sup> Lope de Vega 2003: 150-151, 564-566 e nota, «*accidente*: se emplea aquí en el sentido médico de pasión o enfermedad de amor, lo mismo que después en el v. 715. Se consideraba que el *accidente de amor* podía desembocar en la enfermedad y la locura». Cf. também «y no aqieste amor en nombre, / que es en el alma accidente». Com efeito, «la locura y la enfermedad como tópicos frecuentes impulsan la escritura desconcertada» (Egido 1990: 49).

bre a enfermidade de amor era *De la maladie d'Amour ou mélancolie érotique*, de Jacques Ferrand, publicado no ano de 1610 em Tolosa<sup>66</sup>.

3. Enquanto estereótipo, dentro do contexto de sintomatologia médica que lhe diz respeito, o sintagma *accidentes de amor* surge numa tradução espanhola do *Orlando furioso*, «Larga ausencia, ver cosas diferentes, / conversar con mugeres forasteras, / suelen algo afloxar los accidentes / d'amor, y estas pasiones crudas fieras»<sup>67</sup>, e também em muitos passos de Lope de Vega, como em *Santiago el verde* («un accidente de amor»), *Servir a señor discreto* («que se gobierna amor por accidentes»)<sup>68</sup> ou, de um modo geral, na comédia do *Siglo de Oro*<sup>69</sup>. Recorde-se também o soneto de Fernando de Herrera, «Cuál tuyo, o impio Amor!, grave accidente / — digo —, podrá mudar

<sup>65</sup> Cf., por exemplo, Antonio de Solís, «Pues no es amor un confuso / accidente apetecido, / un fuego en el alma infuso / y un hielo al aliento unido?» (*El amoral uso*, Jorn. III); Gáspar de Ávila, «Accidente es amor, al alma asido, / que ofende menos si el remedio aguarda, / y aflige más cuando se espera y tarda; / que es tirano y aflige resistido» (*El valeroso español y primero de su casa*, acto II).

<sup>66</sup> Ferrand inspirou-se em médicos espanhóis (Cristóbal de Vega, Luis Mercado, Andrés Laguna, Francisco Vallés) que já tinham desenvolvido a mesma problemática. Ver David-Peyre 1971.

<sup>67</sup> *Orlando furioso* de M. Ludovico Ariosto, traduzido em romance castel. por el S. don Hierónimo Urrea [...], a Lyon en casa de Gulielmo Roville. 1556, canto XXVII: 308.

<sup>68</sup> Cf. ed. Weber de Kurlat, v. 2094 e nota, «Son frecuentes en Lope los 'aforismos-clisé' respecto del amor [...], entre los que figura la relación amor-accidente; cf. *Pobreza no es vileza* (BAE, IV), II, 242b 'Es amor un accidente / que no puede definirse'; *Servir con mala estrella* (BAE, IV), 'Amé porque fue accidente / que de mirarle nació'; cf. tb. Amezúa, *Epistolario*, t. II, pp. 574 ss.». Heiple (1983: 63) acrescenta, «De una recia calentura / de un amoroso accidente» (Lope de Vega 1973: 15).

<sup>69</sup> Ver, por exemplo, Alfonso Uz de Velasco, «Y como que lo creo yo, que cuando por mis pecados, navegaba por los accidentes de amor, no reposaba hasta dar fondo» (*El zeloso*, cena 5); Zayas, «como la mocedad trae consigo los accidentes del amor» (*Desengaños amorosos*: 471); Alonso de Castillo Solórzano, «Era este el primer amor que Marquina había tenido, y en cualquiera persona esta pasión primera siempre viene con tantos accidentes que excede a cuantas en este género hay en el discurso de una vida» (*La gar-*

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

mi ufano estado?» (*Pensoso, buelvo a l'alma d'el passado* CXI 7-8). A variante *amorosos accidentes* encontra-se, por exemplo, em Tirso de Molina, *Amar por razón de estado* (I 9)<sup>70</sup>.

O próprio sintagma *accidentes namorados* é abonado pela *Cronica de Palmeirim de Inglaterra*, «Verdadeiramente nesta hora pelejavam dentro nella o odio antiguo e o amor presente, que lhe nacia de seu parecer. E ainda que esta tivesse de sua parte a pouca hidade della, que he causa de se someter mais asinha aos accidentes namorados [...]» (1781: 333). Segundo Fray Luis de León, é característico da poesia bucólica<sup>71</sup>, e «mucho es de maravillar con qué juicio los poetas, siempre que quisieron decir algunos accidentes de amor, los pusieron en los pastores, y usaron, más que de otros, de sus personas para representar esta pasión en ellas: que así lo hizo Teócrito y Virgilio».

## VARIANTES AUTORAIS

De entre os três testemunhos manuscritos que do soneto camoniano subsistem, LF<sup>1</sup> (*Cancioneiro de Luís Franco Correa*, 44r-v) apresenta uma redacção diferente dos vv. 7-14,

lagrimas doces, sospiros cansados,  
temor, saudades juntamente.

Também, — de vossas duras asperezas

*duña de Sevilla, y anzuelo de las bolsas*, cap. V); e também Cervantes, «Como no puede caber en tus verdes años tener, oh Grisaldo!, larga y conocida experiencia de los infinitos accidentes de amor» (*Galatea* II 15).

<sup>70</sup>Do mesmo autor, ver também *El amor médico*, «En accidentes de amor, / no cura bien el dotor / que no cura para sí» (974); *En Madrid y en una casa*, «Engendraron mis lástimas amores; / que en tales accidentes, / amor y compasión son muy parientes» (II 5).

<sup>71</sup>113. Ocorrências do seu emprego na linguagem religiosa encontram-se *ib.*, «Porque el dolor y todos los otros sentimientos fúndanse en amor; y así cuanto el amor es mayor, tanto es mayor el temor y el dolor, con todos los otros afectos y accidentes del amor» (*De cómo se perdió el niño Jesús de edad de doce años*, cap. X), bem como em San Juan de la Cruz, «y entendiendo por las tablas cedrinas las aficiones y accidentes del alto amor, el cual es significado por el cedro, y este es el amor del matrimonio espiritual» (*Declaración del Cántico espiritual*).

desprezos seus favores enganosos,  
contentarm'ei dizendo a menor parte.

Porém para dizer vossas belezas  
ayroso gesto, e olhos graçiosos,  
ay falta saber, yngenho e arte.

Este texto é evidentemente o mais antigo, conforme o sugerem, além do mais, o decassílabo de gaita galega (v. 7, com acentos em 4.<sup>a</sup> e 7.<sup>a</sup>) e a presença de duas diéreses (*saudades* e *graçiosos*). Quanto a *seus*, trata-se provavelmente de um arcaísmo lexical relacionado com o adjectivo *ceoso*, o qual, conforme assinala Corominas (s.v. *celar*), se encontra precisamente nas *Cantigas de Santa Maria* (o português moderno conserva *cio* com o sentido de 'estro'), «Si bien *zelo* y *zelador* no son raros, la grafía con *c* predomina en el representante castellano de ZELUS, comp. *ciar*, *ciúme* en portugués. En este idioma y en castellano los representantes de ZELARE y de CELARE se influyeron recíprocamente, lo cual explica la *c* portuguesa». Nas abonações portuguesas dessa raiz<sup>72</sup>, em posição intervocálica e em posição inicial, ocorre, aliás, a grafia *çeo* em lugar de *zeo*<sup>73</sup>.

Além disso, a nossa reconstrução apoia-se na frequência com que *desprecios* e *celos* são usados na literatura espanhola contemporânea, num mesmo contexto, quer num sintagma único, quer em associação. Além de várias passagens de Calderón de la Barca<sup>74</sup>, recorde-se a distinção feita por Lope de Vega em *La noche de San Juan*<sup>75</sup>,

<sup>72</sup> Cf. Huber (1986: 144), ZELU (grego) > *ceo* (também escrito *zeo*, Rom. XI 358), plural *ceos* (*Cancioneiro da Vaticana* 821) 'zelos'; além do verbo *re-ccear* (esp. *reccelar*), pela troca *c/s*, e cf. p. 127. Ver também Nunes (1975: 108-109), ZELU- > *zeo* (arc.), refeito segundo o modelo latino, *zelo* (quanto ao ditongo, cf. p. 72).

<sup>73</sup> Silva 1989: 94.

<sup>74</sup> «Por voces de los cielos / huyo mi muerte; pero en otra he dado / de desprecios, de celos» (*El pastor fido*); «No puedo yo, / cuando a un punto me atormentan / desprecios, celos, y amor» (*El astrólogo fingido*, Jorn. III v); «Los desprecios no bastaban, / sino los celos también?» (*Eco y Narciso* III: 1983b).

<sup>75</sup> E também em *El balcón de Federico*, «“Antes me trata tan mal, / que estoy de celos mortal, / y de desprecios también”. / “Sobre los celos desprecios, / no lo sufras”».

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Que no es justo que se llamen  
celos tan viles desprecios,  
que celos, aunque mortales,  
son de lo que se imagina,  
que no de lo que se sabe.

Os dois termos são usados em estrita dependência sintáctica por Tirso de Molina, em *El burlador de Sevilla* («celos, del vivir desprecios / con que ignorancias hacéis», Jorn. III)<sup>76</sup>, por Calderón de la Barca, em *La estatua de Prometeo* («y pues sin celos serían / galas de amor los desprecios», Jorn. III vii) ou por Andrés de Claramonte, *De lo vivo a lo pintado* («que as vezes engendra amor / en los desprecios los celos», Jorn. II). Finalmente, outras passagens da comédia espanhola quinhentista evocam, mediante uma acumulação de sinónimos, um contexto bastante similar ao do soneto camoniano<sup>77</sup>.

Com efeito, «Los celos no surgen del corazón poseído por el verdadero amor, sino del que sigue el falso amor, el deseo. Cervantes así piensa en *La Galatea* y, al ponerlos en tal dependencia, hace la descripción más negra y más tremendista de sus efectos: “[...] allí sucede el temor continuo, la desesperación ordinaria, las agudas sospechas, los pensamientos varios... con otros mil accidentes que les consumen y aterran”<sup>78</sup>. No se puede hacer otra descripción más desalentadora de la enfermedad de los celos»<sup>79</sup>.

<sup>76</sup>Cf. também, «Yo procuraré sanarte / con desprecios vengativos; / celos serán defensivos, / que presto pienso aplicarte» (*No hay peor sordo* III ii).

<sup>77</sup>Assim Calderón de la Barca em *Luis Pérez el gallego*, «porque sin celos amor, / es estar sin alma un cuerpo» (Jorn. I iii; depois de ter explicado como os *celos* «bastan a despertar / con un temor, con un miedo / la voluntad, pero no / a matarla con desprecios»).

<sup>78</sup>*La Galatea*: 838a. Ver, na mesma novela, a descrição dos *efetos y accidentes* provocados por amor, entre os quais estão o *temor* e a *ausencia o desdén*.

<sup>79</sup>Garrote Pérez 1979: 76. Cf. Avalle-Arce 1968. Mais exemplos em Juan Ruiz de Alarcón, «Aquí me pienso vengar / de altiveces con desprecios, / de desprecios con desdenes, / y con rigores de celos» (*La prueba de las promesas* III); Agustín de Salazar y Torres, «Las ninfas muertas debaten cuál es el mayor tormento, desprecio, ausencia o celos» (*También se ama en el Abismo*: 15).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

A decifração desta palavra, cujo uso era inevitavelmente evitado, sob risco de óbvios conflitos omonímicos, confirmaria, mais uma vez, a sobrevivência, na lírica de Camões, de vestígios da cultura cancioneresca. No que, em particular, diz respeito ao nosso soneto, atente-se na seguinte estrofe, assinada pelo próprio deus Amor (*Cancioneiro geral*: 123 vv. 25-29),

Dez mil chagas, dez mil dores,  
 ãu soo bem com muito mal,  
 bravos fogos, mil ardores,  
 mil cuidados matadores  
 isto trago por sinal.

Logo a seguir, lê-se, no *Cancioneiro*, um *Selo do coraçam de deos d'Amor, com que mostra que sam amores*, no qual fica contida uma longa anáfora do adjetivo *mil* («Mil agravos, mil despreços, / mil tristezas, mil cuidados, / [...]») <sup>80</sup>, a qual recorda, entre outras coisas, que no soneto camoniano os acidentes de amor são *dous mil*. Por sua vez, os *sospiros cansados* remetem para a definição de Juan de Mena, «El suspiro amortecido / es senhal / que nos dize qu'el sentido / quasi, quasi es fenecido / el mortal» (*Cancioneiro geral*: 109 vv. 26-30). Aliás, nessa mesma composição é feita referência aos *desfavores*.

## MARCHETARIA PETRARQUIANA

1. Os tercetos do nosso soneto camoniano remetem para mais dois sonetos de Petrarca, os sonetos 205 e 308 do *Canzoniere*, que constituem o principal modelo desses versos. Considerem-se, do soneto 308, os vv. 5-8 e 12-14,

Da poi più volte ò riprovato indarno  
 al secol che verrà *l'alte belleze*  
 pinger cantando, a ciò che l'ame et preze:  
 né col mio stile il suo *bel viso* incarno.  
 [...]

<sup>80</sup> *Cancioneiro geral*: 124 vv. 6-25, em cujo âmbito assinalamos a presença de «desfavores d'olhos quedos» (cf. também 122, v. 18) e «desconfortos magoados».

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

ma poi ch'ì giungo a la divina *parte*  
 ch'un chiaro et breve sole al mondo fue,  
*ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte.*

'Muitas vezes tentei em vão pintar com o meu canto a suprema beleza de Laura, de forma a representá-la ao século futuro, para que possa amá-la e apreciá-la, mas infelizmente não consigo representar o seu vulto como é [...]. Sempre que tento descrever a parte divina, isto é, a sua alma, que brilhou no mundo com a clareza do sol por um tempo breve, falta-me ousadia, engenho e arte'.

A este modelo remontam, no soneto de Camões, tanto o verso final «aquí falta saber, engenho e arte», quase igual nas duas versões, como o sintagma «de vosso gesto / a composição alta e milagrosa», que retoca a versão mais antiga, «vossas belezas, / airoso gesto», a qual é também a mais próxima do soneto 308 de Petrarca, conforme atesta a transformação (*ma +*) *l'alte belleze / pinger cantando* → *porém para dizer vossas belezas*.

A versão mais recente, por sua vez, recupera *cantar* do modelo petrarquiano, assim eliminando a repetição 'capfinida' *dizendo... dizer*. Quanto ao resto, além da troca de rimas *-ezas / -osos* → *-esto / -osa*, observe-se a série transformacional *bel viso* → *airoso* (hapax em *Lus.* I 47) *gesto* → *de vosso gesto / a composição alta e milagrosa*<sup>81</sup> (hapax em *Lus.* II 47, «O caso nunca visto e milagroso», evidentemente com base em Petrarca, «L'alto e novo miracol ch'a' di nostri / apparve al mondo», *Canz.* 309, 1). Com efeito, esse soneto de Petrarca prossegue e amplifica a meditação contida no anterior, o 308, sobre os limites da poesia, no qual se diz que Amor pretende que o poeta pinte em verso e mostre esse milagre que apareceu ao mundo, mas não quis nele permanecer. Em suma, pode-se dizer que a versão definitiva se caracteriza por uma manipulação hiperliterária do modelo, procurando mesmo, de certa forma, reconstruir a originária sequência dupla.

<sup>81</sup> «Nobilíssimo verso, y artificioso aquí, por expresar con la elegancia dél la de aquel perfetíssimo objeto de Hermosura», segundo Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 8).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

A relação com o soneto 309 fica ulteriormente confirmada pelos vv. 5-6 («Farei o Amor a todos evidente,<sup>82</sup> / pintando mil segredos delicados»), que ‘traduzem’ os vv. 5-6 («vuol ch’i’ depinga a chi nol vide, e ’l mostri, / Amor»), em interferência com *pinger cantando* (*Canz.* 308, 7). Quanto a *segredos*<sup>83</sup> (que substitui *desejos*, da primeira versão), considere-se «In te i secreti suoi messaggi Amore, / in te spiega Fortuna ogni sua pompa» (*Canz.* 274, 9-10).

Tanto os versos finais das quadras, como o primeiro terceto têm uma matriz essencialmente retórica, estruturada a partir da enumeração de sequências oximóricas. A exigência de corrigir o ritmo do 7.º verso, «lágrimas doces, suspiros cansados» (trata-se, como vimos, de um decassílabo de gaita galega), propiciou o emprego de *brandas iras*<sup>84</sup>, que tem na sua origem a primeira quadra do soneto 205 do *Canzoniere*, construída por *replicatio*<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Quanto a *avivente*, variante da tradição impressa, cf. Pigna, «Questo amor, che avivò l’anime morte» (27, 12); Bandello «come per voi m’ancide e avviva Amore» (8, 2). Claro está que a variante dos códices («an infinitely superior reading», Askins 1979: 262) é a única adequada ao contexto.

<sup>83</sup> «Tomado del delicado Ausias March en el Canto 73: “He asats parlat de Amor, y de sos fets, / e descuberts molts amagats secrets”», nota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 6). Acrescente-se, do mesmo autor, o *incipit* «Fantasiant, Amor a mi descobre / los grans secrets c’als pus suptils amaga» (18, 1-2).

<sup>84</sup> Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 6) cita *Lus.* IX 83 «Que afagos tam suaves, que yra honesta / que em risinhos alegres se tornava» e II 38. Ver também a canção 9, 131 «duras iras tornar em brandas mágoas».

<sup>85</sup> Quanto à sequência de oximoros, cf. Petrarca, «Ché’ vostri dolci sdegni e le dolci ire, / le dolci paci ne’ belli occhi scritte» (*Triumphus Mortis* II 82-83), além de «e gli atti suoi soavemente alteri, / e i dolci sdegni alteramente humili» (*Canz.* 37, 100-101); «col bel viso e co’ soavi sdegni» (289, 10); «leggiadri sdegni» (351, 3).

Dolci ire, dolci sdegni<sup>86</sup> et dolci paci,  
dolce mal, dolce affanno et dolce peso,  
dolce parlare, or dolcemente inteso,  
or di dolce òra, or pien di dolci faci

2. Na versão de LF<sup>1</sup>, onde a influência desta quadra *replicada*<sup>87</sup> ainda não se exerce, a sucessão de antíteses, «lagrimas doces, suspiros cansados, / temor, saudades», articula-se através do advérbio *juntamente*<sup>88</sup>. Na versão definitiva, pelo contrário, o sintagma *brandas iras* propulsiona, como dissemos, uma cadeia de pares oximóricos, numa série de transformações,

cansados → descuidados  
temor → temerosa<sup>89</sup>  
saudades → pena ausente

Além disso, a sucessão originária de sinónimos, «de vossas duras asperezas / desprezos seus favores enganosos», transforma-se tam-

<sup>86</sup> Em íntima relação com o soneto precedente, «per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni, / seguendo i passi honesti e 'l divo raggio» (204, 13-14), apóstrofe também dirigida à própria alma do poeta.

<sup>87</sup> Em virtude da repetição plúrima (*frequentatio*) de *dolc-*. Ver, por exemplo, Ronsard, «Doulx fut le traict, qu'Amour hors de sa trousse, / pour me tuer mi tira doucement, / quand je fuz pris au doulx commencement / d'une douceur si doucettement douce. // Doulx est son ris [...]» (*Les Amours*, son. 38, t. 4: 41 vv. 1-5); «Doucement rire, et doucement chanter, / et moy mourir doucement auprès d'elle» (vv. 13-14).

<sup>88</sup> «La peur et la tristesse sont accidens inseparables de ceste miserable passion, qui oste à l'âme immortelle l'exercice de ses facultez et vertuz» (Ferrand 1623: 20); «l'Amour ou passion Érotique est une espèce de resverie, procédante d'un désir déréglé de jouir de la chose aimable, accompagnée de peur, et de tristesse» (26); «Galien et ses Sectaires, rapportent la peur et la tristesse, caractères et accidens inseparables de la Melancholie, à la couleur noire de ceste humeur» (30).

<sup>89</sup> «La osadía tímida o el temor osado, es cosa muy cierta en los Amantes, porque el deseo los haze atreverse, y el recelo reportarse», comenta Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 6).

bém num duplo sintagma antitético, «do desprezo honesto<sup>90</sup> / de vossa vista branda e rigurosa», onde se dá uma espécie de interferência entre dois versos petrarquianos, «un leggiadro disdegno aspro et severo» (*Canz.* 264, 96) e «che 'n vista vada altera e disdegnosa» (105, 9).

Talvez o sintagma *duras asperezas* seja o mais representativo do tom que domina a primeira versão do soneto camoniano, ainda bastante afastado da noção de recato, em termos de ideal feminino renascentista. No *corpus* dos sonetos camonianos, o termo *aspereza* aparece numa série de contextos rigorosamente similares ao do nosso soneto na sua primeira versão: «desprezos, disfavores e asperezas», em *Se tanta pena tenho merecida*, v. 7 (edição de Cleonice Berardinelli, *Sonetos* 1980, son. 33); «Vereis, Senhora, então também mudado / o pensamento e aspereza vossa», em *Se as penas com que Amor tão mal me trata*, vv. 9-10 (*ib.* son. 58); «nem desfavor cruel, nem aspereza», em *Quando, Senhora, quis Amor que amasse* v. 6 (*ib.* son. 144)<sup>91</sup>. Aliás, o termo *aspereza* caracteriza o *incipit* da canção IV de Garcilaso, sobre o contraste entre apetite e razão («El aspereza de mis males quiero / que se muestre también en mis razones») e sobrevive com toda a sua energia semântica numa *Deprecação* de Sor Violante do Céu<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> «Significa 'compostura, recato, tranquila serenidade', como convinha ao ideal de mulher no Renascimento, como muito bem observa Maria de Lurdes Saraiva em seus comentários ao texto», escreve Leodegário Azevedo (*Lírica de Camões* 2 I 1987: 337). Mais preciso Faria e Sousa, «Honesto desprecio en dos maneras: una por defensa de la honestidad que es singularíssima joya de la mayor belleza; otra, porque es también perfección della el despreciar con modestia al pretendiente; ni es muger noble, ni entendida la que le desprecia con palabras, o acciones descortesés haziendo gran ruido por alguna demonstración amorosa» (*Rimas varias* I 1685: 6).

<sup>91</sup> Ver também «Já rigurosamente começada / tendes vossa aspereza em minha vida», em *Oh rigurosa ausência receada*, vv. 5-6 (edição de Cleonice Berardinelli, *Sonetos* 1980, son. 172); «Se com a fera ninfa te contratas, / e de suas asperezas não diferes», em *Que fiz, Amor, que tão mal me trata?*, vv. 5-6 (*ib.* son. 305); «Se em ti houvera algum modo de sentido, / me mal movera a aspereza tua / e abrandara teu peito endurecido», vv. 9-11 do soneto 48 do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (cf. edição de Berardinelli, p. 467).

<sup>92</sup> «Monarca, que de espinhos coroado / Quizestes ser, por ostentar finezas, / E mostrarvos de amores tão picado, / Como de suas duras asperezas» (XIII: 222-223).

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

3. No último verso do soneto 308 de Petrarca, o par *l'ingegno et l'arte* remonta (para além de Dante, *Purg.* 27, 130, «Tratto t'ho qui con ingegno e con arte» / *parte*) a Guittone d'Arezzo, «e mia arte e mio ingegno e mio sapere» (54, 4)<sup>93</sup>. Faria e Sousa acrescenta a remissão para «Cantando espalharey por toda parte, / se a tanto me ajudar o engenho e arte» (*Lus.* I 2), bem como outras passagens de Camões lírico e de quinhentistas italianos, entre as quais o soneto 136 de Bembo<sup>94</sup>,

Se in me, Quirina, da lodar in carte  
vostro valor e vostra alma bellezza,  
foster pari al desio l'ingegno e l'arte,  
sormontereì qual più nel dir s'apprezza

‘Se o meu engenho e a minha arte estivessem à altura do meu desejo de tecer, escrevendo, o elogio do vosso valor e da vossa divina beleza, conseguiria, Quirina, ultrapassar os poetas mais apreciados’.

Além das rimas *minor parte* / *l'altra parte* da segunda quadra, note-se o auspício expresso por Bembo no terceto final,

che non più chiara assai, per entro 'l fosco  
de la futura età, con le mie rime  
gisse la vera e dolce imagin vostra.

‘Apesar de o tempo futuro ainda ser obscuro para o olhar, estou seguro de que, tendo as qualidades poéticas necessárias, ficaria iluminado pela imagem da mulher amada, que representaria em toda a sua autenticidade e doçura’.

O tópico, também desenvolvido noutro soneto de Petrarca (*Canz.* 247), num de Sannazaro (*Cercate, o Muse, un più lodato inge-*

<sup>93</sup> Cf. também «che ciascuno / me piace che 'n ciò prenda 'ngegno ed arte» (110, 6-7).

<sup>94</sup> O soneto encontra-se tanto na antologia de Giolito (impressa em 1545, 1546 e 1549), como em *I fiori delle rime de' poeti illustri*, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli [...] in Venetia per Gio. Battista e Melchior Sessa fratelli, 1558. Cf. também Bembo, «Che, perch'io mai non spero / per forza di mio ingegno o per altr'arte, / cose leggiadre et nove, / [...] / qual io le sento al cor, stender in carte» (*Asolani*, can. 16, 9-13).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

*gno*, 54) e num de Ariosto («Com'esser può che dignamente io lodi / vostre bellezze angeliche e divine», *Rime*, 10, 1-2)<sup>95</sup>, está também presente num outro soneto de Bembo (*Se 'n dir la vostra angelica bellezza*, 71), cujos tercetos remetem explicitamente para o arquétipo petrarquiano,

Colui, che nacque in su la riva d'Arno  
e fece a Laura onor con la sua penna,  
direbbe a sé: — tu qui giugner non pòi. —  
Perché se questo stile solo accenna,  
non compie l'opra e ne fa pruova indarno,  
il mio difetto ven, Donna, da voi.

‘O próprio Petrarca, que nasceu à beira do Arno e tanto honrou Laura com a sua pena, consigo mesmo diria, “tu não podes chegar até aqui”. Quanto a mim, bem sei que o meu estilo, sendo apenas capaz de tratar tal matéria em termos gerais, em vão tenta levar a cabo a sua obra, mas este meu defeito tem em vós a sua origem, isto é, na vossa perfeição’.

Em França, o mesmo tópico encontra-se num contemporâneo de Camões, Flaminio de Birague (son. 3)<sup>96</sup>,

Juste posterité qui liras la tristesse,  
Les travaux ennuyeux, le tourment inhumain,  
Que j'ay souffers aimant l'oeil, le poil, et la main,  
Qui m'ont brulé, lié, et tourmenté sans cesse,  
Si tu avois veu l'or de la luisante tresse,  
Le venerable port, le maintien doux-humain,  
Les lis, le lait, la nège, et l'albâtre du sain  
De celle qu'en mes vers j'appelle ma Maistresse,  
Tu dirois, à bon droit: «Vrayment c'est bien en vain,  
Que cet audacieux et peu sage Escrivain  
A osé entreprendre, en si tendre Jeunesse,

<sup>95</sup> Imitado por Du Bellay, *L'Olive*, 8.

<sup>96</sup> A nota do editor menciona também Baïf, *Francine*, I, son. 3, 7, 73, 121; II 10 e 22; Nuysement, *O. P.*, II, son. 4.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

D'escrivre et cizeler au temple souverain  
De l'immortalité, en eternal airain,  
Les divines beautez d'une telle Deesse».

Quanto ao soneto camoniano, o seu núcleo centrado no sintagma *a menor parte* retoma, sem dúvida, Benedetto Varchi (1, 213, 1-4, soneto dedicado a Bembo),

Bembo, chi porria mai pur col pensiero  
immaginar, non che vergare in carte  
del vostro alto valor la minor parte,<sup>97</sup>  
che non sen gisse assai lontan dal vero?

Além disso, Faria e Sousa menciona um soneto di Luigi Tansillo, «Così potessi in tutte le mie carte / pinger de' vostri onor la minor parte!» (V Stanze 10, 15-16)<sup>98</sup>. Entretanto, às duas remissões de Faria e Sousa é preciso acrescentar uma outra, para Petrarca (*Canz.* 77, 1-4),

Per mirar Policleto a prova fiso  
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte  
mill'anni, non vedrian la minor parte  
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

'Policleto, tal como os outros escultores famosos naquela época, bem poderiam, em competição entre eles, fixar o seu próprio olhar durante mil anos no belo rosto que conquistou o meu coração, contudo, não conseguiriam ver nem a menor parte da sua beleza'.

É, pois, em interferência com esta quadra, que o soneto 308 do *Canzoniere* serve de modelo ao último verso de *Eu cantarei de amor tão docemente*, que termina com a palavra *arte*, a rimar com *parte*.

<sup>97</sup> Cf. também «E venni tal, che pur la minor parte / né so, né posso altrui stendere in carte» (I 45, 13-14); «Varchi, gran tempo è ch'innalzar convengo / del vostro alto valor la minor parte; / ma perch'io tempo di scemare in parte / vostre lodi cantando mi ritengo» (II 211a. 1-4, soneto de D. Diego S. Dovaldicastro).

<sup>98</sup> Cf. ainda «lassai di me la miglior parte a dietro» (*Canz.* 37, 52 ~ 214, 36); «di mia speranza ò in te la maggior parte» (53, 25); «guastan del mondo la più bella parte» (128, 56).

## UM EXEMPLO DE DIFRACÇÃO

Abstracção feita do sintagma do 6.º verso, a renovada estrutura dos vv. 6-7 consta, como vimos, de dois oximoros (*brandas iras / ... / temerosa ousadia*) e também da expressão *pena ausente*<sup>99</sup>. O tema da ausência tinha inspirado o soneto IX de Garcilaso, «Señora mia, si yo de vos ausente / en esta vida turo y no me muero, / paréce-me que ofendo a lo que os quiero / y al bien de que gozaba en ser presente» (vv. 1-4). Deste soneto, existe uma tradução atribuída a Camões<sup>100</sup>, mas esse mesmo tema é tratado noutros do *corpus* camoniano<sup>101</sup>.

A pena provocada pela ausência é objecto de reflexão na *Cuestión de amor*, romance sentimental que se desenvolve em torno do debate sobre casuística amorosa travado por dois protagonistas masculinos<sup>102</sup>, «Todo el mal que te causa su ausencia es deseo de verla. El que te hace su presencia es desseo de cobdicialla. En fin, vanidades son que la una con la otra se texen, mas si lo quieres ver, mira cuál pena es mayor: la que sientes viendo, o la que ausente padeces por ver» (213). A pena sofrida por quem está ausente, isto é, afastado do objecto amado<sup>103</sup>, é ilustrada de forma hiperbólica por Quevedo no

<sup>99</sup> «Por ser entrañable el penar de un fino amante en la ausencia de su amada», anota Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 6). Leodegário Azevedo, por sua vez, observa que a expressão «tem o sentido de ‘saudade’» (*Lírica de Camões* 2 I 1987: 337).

<sup>100</sup> Trata-se do soneto «Senhora minha, se eu de vós ausente / me defendera de hu penar severo» (vv.1-2), compilado por Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 221-222), mas para Leodegário Azevedo «Sem qualquer prova de autoria camoniana» (*Lírica de Camões* 1, 1985: 242).

<sup>101</sup> Da edição de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980), ver «Ausente desta vista pura e bela / que dantes viver ledo me fazia» (313, 1-2); «Mas, para despojarme de alegría, / ordena mi pasión que viva ausente / de quien jamás lo estuvo el alma mía» (321, 12-14); «Senhora minha, inda que ausente esteja, / se contudo viver de vós ausente, / comigo vos terei sempre presente, / que o longe faz Amor que perto esteja» (374, 1-4).

<sup>102</sup> A obra «connut plus de vingt éditions au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et une traduction française en 1541» (intr. de Pierre Civil).

<sup>103</sup> Cf. Jorge de Montemor, «No me diste, oh crudo Amor, / el bien que tuve en presencia, / sino porque el mal de ausencia / me pareza muy mayor»; «Ved qué invenciones de Amor: / darne contento en presencia / porque no

soneto intitulado *Ausente, se halla en pena más rigurosa que Tántalo* (vv. 12-14),

yo, ausente, venzo en pena al infierno,  
pues tú tocas y ves la prenda amada;  
yo, ardiendo, ni la toco ni la miro.<sup>104</sup>

«A respeito de *pena ausente* do v. 8, observa Storck no respectivo comentário que a expressão é arrojada, mas compreensível, e que deve por isso eliminar-se a vírgula que alguns editores (Juromenha e T. Braga) colocam entre as duas palavras»<sup>105</sup>. Com efeito, o sintagma camoniano é indirectamente reafirmado por Lope de Vega, «Ni tú querrás que yo pierda la vida / a manos de Ricardo injustamente, / que un hombre de quien tú fuiste homicida / solo le ha de matar su pena ausente» (*La hermosa fea* III VII)<sup>106</sup>.

É possível que o 6.º verso, na primeira redacção do soneto, «lágrimas doces, sospiros cansados», tenha a sua origem numa espécie de desdobramento do sintagma *lágrimas cansadas*, bastante comum na literatura espanhola. «El bordoncillo *lágrimas cansadas* [‘tan débiles que casi no aciertan a salir’], frecuente en la poesía amorosa del siglo XVI, aparece a menudo en la obra de Góngora, generalmente para ponderar la tristeza del amante (‘lágrimas vertidas por ojos cansados de llorar’)» (Góngora 1994: 440, nota ao v. 156 da *Soledad se-*

---

tenga en ausencia / reparo contra el dolor» (*La Diana* II, *Canción de Diana* 1-4, 9-12).

<sup>104</sup> «Mediante un concepto de ponderación (véase Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discursos vi, vii y viii) pretende probar la proposición poética de que, en ausencia de la amada, sufre con más intensidad que Tántalo mismo» (Quevedo 1998: 119). Do mesmo Quevedo, ver as redondilhas intituladas *Pasiones de ausente enamorado*.

<sup>105</sup> Rodrigues 1934: 99, com referência a *Sämmtliche Gedichte* II 1880: 367.

<sup>106</sup> Cf., além disso, «con qué pena y enojos, ausente, he de temer que se concluya tu vida» (Lope de Vega 1958: 209). Ver também Fernando de Herrera, «Estas peñas, do solo muero ausente, / rompe mi suspirar en noche i día» (son. 11, 5-6), com a variante «Las peñas, en que solo péno ausente».

*gunda*)<sup>107</sup>, nomeadamente no soneto *Suspiros tristes, lágrimas cansadas* (1582), que, com respeito ao verso camoniano, praticamente inverte a distribuição dos sintagmas<sup>108</sup>. É na esteira desse soneto de Góngora que se situa a canção *Cansados ojos míos* de Cristobalina Fernández de Alarcón<sup>109</sup>.

A própria variante *suspiros cansados* encontra, aliás, abonação na *Crónica de Palmeirim de Inglaterra* (416),

o pastor que as guardava, sentado no alto do penedo, tocava de quando em quando hua frauta com vilancetes e cantigas, tam namoradas e bem compostas, que nam parecia de homem de sorte tam baixa: as vezes deixava de tanger, e com seu gado a redor praticava suas dores, como quem nam estava isento dellas, e de mestura co' estas palavras acudia com suspiros cansados, que faziam a quem os ouvia ter em muito sua pena.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Conforme indicado por Frattoni 1948, essa expressão provém de Lucrecio I 126. Entretanto, o modelo mais próximo é *Occhi miei lassi* (*Canz.* 14; e cf. 158, 1 *Ove ch' i' posi gli occhi lassi o giri*), imitado por Tasso, «occhi miei lassi, e voi piangete a prova» (422, 9).

<sup>108</sup> Demais passagens nos romances *En el caudaloso río* e *Érase una vieja*, ambos de 1581; nos sonetos *Sobre dos urnas de cristal labradas*, de 1582, e *A los campos de Lepe, a las arenas*, de 1607. Ver também o emprego paródico na *Letrilla*, «Lleva lágrimas cansadas / de cansados amadores, / que, de puro servidores, / son de tres ojos lloradas » (vv. 23-25).

<sup>109</sup> «Sancionada por el valor de lo impreso, la canción que comienza *Cansados ojos míos* apareció por vez primera en 1606, concretamente en los ff. 137v-139v de la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* ordenada por el también antequerano Pedro Espinosa (aprobación de 1603)». Nessa antologia, a composição insere-se numa série de poemas que «venía regida por el tema del dolor y la despersonalización que provoca el enamoramiento y quedaba marcada por los ecos de nuevos modos manieristas en su formulación, a la sazón fuertemente conectados con las propuestas intelectualistas de Góngora» (Molina Huete 2007: 126, 130).

<sup>110</sup> O eco deste estereótipo chega até Eça de Queirós, *Os Maias*, «O sabor dos seus beijos passou-lhe de novo nos lábios, sentiu n'alma outra vez como o eco dos suspiros cansados que ela soltara nos seus braços».

Também Pedro Calderón de la Barca escreve, «temiendo / que llegasen mis suspiros / cansados desde tan lejos» (*Cada uno para sí*, vv. 492-494).

Uma vez tomada a decisão de normalizar a escansão do decassílabo, *brandas iras, suspiros [...]*<sup>111</sup>, foi naturalmente preciso escolher um epíteto de quatro sílabas. A esse propósito, os nossos testemunhos apresentam uma autêntica difracção, que consiste na série *descuidados* (*Cancioneiro de Cristóvão Borges, Cancioneiro de Luís Franco Correa*) ~~*namorados*~~ *magoados* (*Rimas* 1595) / *magoados* (*Rimas* 1598)<sup>112</sup>.

Na teoria neoplatónica, o suspiro é «el síntoma del alma deseosa y deseante», ou seja, é sinal do desejo amoroso, «y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas y los tormentos de los enamorados» (*El Cortesano*: 388)<sup>113</sup>. A relação entre *suspiro* e *acidente* está bem ilustrada no XI soneto de Fernando de Herrera («crece el suspiro en vano, i mi agonía, / i el mal renueva sempre su accidente», vv. 3-4), tal como a relação entre *suspiro* e *lágrimas* («Suspirando no muero, i no deshago / parte de mi pasión, mas vuelvo al llanto, / i cessando las lágrimas, suspiro», vv. 12-14). Dentro deste quadro, a lição mais adequada parece *descuidados*, que concorda, aliás, com a perífrase de Garcilaso de la Vega, «Si aquella amarillez y los suspiros, /

<sup>111</sup> Para a proximidade entre *iras* e *suspiros*, cf., mais uma vez, Calderón de la Barca, *El sacro Parnaso*, «Quien no quiere / disimular más las iras / de sus suspiros ardientes» e nota, «ira se ofrece aquí como sinónimo de cólera. Aquí más bien se toma por ‘indignación o grave enojo’ (*Aut.*)» (vv. 1838-1840).

<sup>112</sup> «*Suspiros magoados*: Suspiros llenos de lástimas, que esto basta para entender la voz *mágoas*, propia de Portugal, y frecuente en mi Poeta», comenta Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 6). José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932) seguem, como dissemos, o texto de Faria e Sousa, ao passo que outros editores seguem as impressões quinhentistas.

<sup>113</sup> «Sólo de vez en cuando los suspiros, de amor, permiten descansar brevemente al corazón repleto de sangre y espíritus, de acuerdo con la explicación [...] de Alberto Magno» (Serés 1996: 73). É anterior Juan de Mena, «matadores, os cuidados, / suspiros, sua mostrança» (*Cancioneiro geral*: 119 vv. 24-25).

salidos sin licencia de su dueño» (can. I 40-41)<sup>114</sup>. Mario Equicola distingue «li sospiri li quali ritenuti con più vehementia escono» de outra espécie de suspiros, «Del presente amator è segno [...] sospirare, ma di sorte che 'l sospiro non esca con tutta sua forza, ma parte ritenuto, e per questo venga fora interot<t>o» (129). E Jacques Ferrand escreve, «Les souspirs viennent aux amants Mélancholiques de ce qu'ils ne se souviennent de respirer, à cause des fortes imaginations qu'ils nourrissent» (1623: 104).

Para explicar as variantes impressas, teremos que admitir, como hipótese mais económica, uma lacuna no arquétipo que a edição de 1595 teria procurado preencher, repetindo a palavra em posição rimática no 3.º verso<sup>115</sup>, seguidamente corrigida para *magoados*. Essa lição, que passou para a edição de 1598<sup>116</sup>, encontra uma correspondência significativa no *incipit* de uma égloga presente tanto na primeira edição como na segunda<sup>117</sup>: «A quem darei quexumes namorados / do meu pastor quexoso namorado, / a branda voz, suspiros magoados,<sup>118</sup>

<sup>114</sup> «Son síntomas inequívocos del enfermo de amor», anota Morros. Já no *Cancioneiro geral* se lê, «cos cuidados padecemos, / com eles todos morremos, / suspiros sam acidente» (124 vv. 22-24). Ver, no século XVII, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, «Ay, suspiro descuidado! / Mas no, cuidadoso fue» (*Galán tramposo y pobre*, Jorn. II); Matía de los Reyes «ya por algunos descuidados suspiros, y ya por otros indicios» (*El Menandro*: 153).

<sup>115</sup> Cf., por exemplo, Rodrigo Cota «Te resulta más añejo / del ijar continuo quejo / que suspiro enamorado» (*Diálogo del Amor y un Viejo*, vv. 560-563).

<sup>116</sup> «Camões repete a palavra *namorados*, liberdade poética bastante usada. A 2.ª edição (1598) tem *magoados*, e foi esta a lição que prevaleceu posteriormente», anota Costa Pimpão (*Rimas*, 1961: 69).

<sup>117</sup> Que Leodegário de Azevedo coloca, por isso, no *corpus possibile* (*Lírica de Camões* 5 I 2001: 53-54). Cf. ed. Costa Pimpão, égloga 5, *A D. António de Noronha*.

<sup>118</sup> O sintagma tornou-se estereótipo no século da Arcádia. Ver Pedro Correia Garção, «Já com trémulo pé entra sem tino / no ditoso aposento, / onde do infido amante / ouviu enternecida / magoados suspiros, brandas queixas» (*Cantata de Dido* II: 73 vv. 14-17); ou João Xavier de Matos, «Após delle suspiros magoados / de tristeza espalhados / deito por toda a parte, / sem que já mais de suspirar me farte» (289).

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

/a causa porque na alma é magoado?»). Com efeito, esta écloga, provavelmente a primeira composta por Camões, apresenta uma quantidade de passos comuns ao nosso soneto, como «brandura, mansidão, engenho e arte»; «As vãs querelas, brandas e amorosas»; «Já um peito abrandara que não sente / meu duro e grave mal»; «As mágoas e suspiros que me ouviras». O sintagma, aliás, já se encontra na tradição cancioneresca, «seus cuidados debrasados / sospiros mui magoados / por faiscas vam lançando» (*Cancioneiro geral*: 118 vv. 18-20). Finalmente, cabe agora recordar que do nosso soneto camoniano existe uma tradução para espanhol, incluída na *Silva poética* (249, 268),

Yo cantaré de amor tan dulcemente  
por términos en sí tan concertados,  
que cien mil accidentes regalados  
haga sentir al pecho que no siente.

Abrasaré el más frío en fuego ardiente,  
pintando mil secretos delicados,  
blandas iras, suspiros abrasados,  
temerosa osadía y pena ausente.

También, oh Nise! del desdén honesto  
de vuestra vista blanda y rigurosa  
contentarme he diciendo alguna parte,  
pero no cantaré de vuestro gesto  
la perfección divina y milagrosa,  
porque en esto el sujeto vence al arte.

O sintagma «entre mil suspiros abrasados» é usado por Lope de Vega (*La Filomena*, canto I), mas, de qualquer forma, o epíteto é muito comum, e encontra abonação, por exemplo, em Gonzalo de Céspedes y Meneses<sup>119</sup> e em Gregorio Silvestre (*Cancionero sevillano*: 90).

Conforme mostra esta tradição, o oximoro *desprezo honesto* corresponde ao sintagma espanhol *honesto desdén*, copiosamente utili-

<sup>119</sup> «Con mil amorosos y abrasados suspiro dió Jacinta remate al último y suave acento de su dulce armonía» (*El español Gerardo*); «si no bastan a moverte estas tiernas razones, estos suspiros abrasados, ablándente a lo menos estos ojos convertidos en fuentes» (*El soldado Píndaro* § 8).

zado no teatro do *Siglo de Oro*, com abonações em Lope de Vega<sup>120</sup>, Antonio García Gutiérrez<sup>121</sup>, Agustín Moreto<sup>122</sup>. É, aliás, muito significativo que Salcedo Coronel (300-302) empregue esse termo no seu comentário a um famoso soneto de Góngora, «Vale la pena recalcar que, según Salcedo, esta ‘hermosa pastora [...] salteó al pasajero [...] con dulce y honesto desdén’»<sup>123</sup>. Na comédia *El yerro del entendido* de Juan de Matos Frago (Jorn. II), Alejandro, Duque de Ferrara, ilustra com clareza, a propósito da sua amada Laura, a diferença entre *desdén* e *desprecio*, «que entre desprecio y desdén / suele haber grande distancia, / que uno es rigor sin ofensa / y el otro ofensa sin causa»<sup>124</sup>.

#### A «COMPOSIÇÃO»

Uma das palavras-chave do soneto camoniano na sua redacção definitiva é *composição*, que substitui o precedente binómio *ayroso gesto, e olhos graciosos*. O primeiro dos dois epítetos encontra, aliás, outras abonações no *corpus* dos sonetos camonianos<sup>125</sup>, e não só, como seja, «O gesto bem talhado, / airoso no meneo e na postura; / o rosto delicado, / que, na vista, afigura / que se ensina por arte a fermosura» (*Lírica de Camões* 3 II 1997: 40 ode 1 vv. 46-50)<sup>126</sup>. Mais in-

<sup>120</sup> «claro apacible río, / de lirio coronado, / del honesto desdén patria dichosa» (*La selva sin amor* I).

<sup>121</sup> Assim em *La espada de Bernardo*, «[Coro] Desdén tan honesto, de honor es indicio. / (Rigor tan severo, de amor no es señal)» (334).

<sup>122</sup> «Qué bien me suena en mi oído / aquel honesto desdén!» (*El desdén con el desdén*, Jorn. I).

<sup>123</sup> McGrady 1993: 678.

<sup>124</sup> Com efeito, «en las damas, / como obligan los desdenes, / también los desprecios cansan / [...] / porque hay desprecios con arte / que no irritan a quien ama».

<sup>125</sup> Cf., na edição de Cleonice Berardinelli, a variante do soneto 237 «Aquele airoso rosto»; a variante do soneto 35 (onde consta *gracioso*), *Um ar airoso, lindo e sereno* (soneto atribuído a Estêvão Roiz, cf. a mesma edição, *Sonetos* 1980: 464).

<sup>126</sup> Encontra-se um eco desta descrição em Bocage, «Se airoso gesto, movimento lindo, / se honesto modo, se sisudo termo / feriu teus olhos no teatro, ou templo, / eia, mancebo, tens amores, corre!...» (*Arte de amar* IV 5).

interessante é o epíteto *gracioso*<sup>127</sup>, na medida em que pertence ao fundo da chamada poesia popular, o que pode ser ilustrado por um conhecido vilancico espanhol,

Abaja los ojos, casada,  
no mates a quien te miraba.  
Casada, pechos hermosos,  
abaja tus ojos graciousos.  
No mates a quien te miraba:  
abaja los ojos, casada.<sup>128</sup>

Além de *La Celestina*<sup>129</sup>, considere-se também o *incipit* do soneto de Lope de Vega, «Merezca yo de tu graciousos ojos, / que de los míos, dulce Thyrsi, creas / aquestas puras lágrimas» (*La Arcadia* III).

Quanto ao termo *composição*, nele parecem coexistir várias significações. O sentido mais simples corresponderia ao sintagma espanhol *componer el semblante / el rostro* ‘prender un air grave e modeste’<sup>130</sup>. Entretanto, alguns petrarquistas italianos atestam o sentido, bem mais neoplatónico<sup>131</sup>, atribuído à presença conjunta e em harmonia de atitudes diferentes, quando não contrárias<sup>132</sup>. O verbo *compor*

<sup>127</sup> Também presente no soneto 160 da edição de Cleonice Berardinelli (*Sonetos* 1980), *olhos graciousos* (v. 4).

<sup>128</sup> Blecua 2003: 432, n.º 326; cf. Alín 1991: 246, n.º 343; Frenk Alatorre 2003: 283-284.

<sup>129</sup> «Dulces árboles sombrosos, / humillaos cuando veais / aquellos ojos graciousos / del que tanto deseais» (Lucrecia, Melibea, XIX auto).

<sup>130</sup> Ver a ilustração do termo *composición* em Fray Luís de Granada, *Guía de pecadores*, Libro II § 1.

<sup>131</sup> Exemplificado nesta passagem de Lorenzo de’ Medici, «diverse cose un tutto hanno composto, / tra lor contrarie fan conforme l’opra. / Ordina e muove il ciel benigna legge; / dolce catena il tutto lega e regge» (*Selve* II 9). Ver também *Lirici toscani del’400*, «un bello e sprendido giardino, / ch’era ripien di tanta meraviglia / che par composto da ordin divino» (2,1, 49-51); «Son ben composti i tuoi membri a misura» (7, 13).

<sup>132</sup> Ver Tansillo, «Parea che fusse il foco, ond’egli ardeva, / di disdegno e d’amor composto insieme» (*L’egloga e i poemetti. Clorida*, vv. 525-526); Celio Magno, «Stassi il rigor con la pietà composto» (157, *Al clarissimo signor Pietro Gradenico*, 5).

também alude ao processo de criação artística, como é o caso da escultura. Assim, a parte inicial dos tercetos de Pietro Aretino (*Rime d'encomio. Ternali in gloria de la Reina di Francia*), onde os epítetos *miracoloso*<sup>133</sup> e *altissima* se referem, como em Camões, à composição do rosto, melhor dizendo, do *tranquillo fronte* da Rainha de França,

Mentre con umiltà guardo e contemplo  
 le grazie infuse in l'alma CATERINA,  
 d'umanità miracoloso esemplo,  
 la veggo in ogni parte sì divina  
     ch'io dico: Dimmi o provida Natura,  
 è opra tua l'altissima regina?  
 Quando che lei di te non sia fattura,  
 chi ha composto<sup>134</sup> quel tranquillo fronte,  
     u' spazia casta l'onestade pura?

Da mesma feita, um poeta do século XV designa como *maraviglia* o conjunto de traços distintivos *composti insieme* pelo próprio Criador, com vista a formar um rosto feminino sem par<sup>135</sup>. Por sua vez, a propósito de um corpo feminino, Serafino Aquilano afirma que a natureza compôs aqueles membros com muita *arte et diligentia*<sup>136</sup>.

No mesmo âmbito, um soneto de Celio Magno alude à colaboração entre arte e natureza, com referência à compilação de uma re-

<sup>133</sup> Nesse sentido, o termo *miracolo* remonta à tradição do *stil novo*, claramente detectável, por exemplo, em Cappello, «pregio giungete con la mente amica / di virtù vera, a tal beltade unita / che 'l mondo per miracolo v'addita» (54, 5-7); «O miracolo novo, o sacro tempio / di grazia e di bellezza» (142, 9-10; e cf. também Bernardo Tasso, *Amori* 3, 28, 8).

<sup>134</sup> Encabeça uma série anafórica que compreende os sinónimos *Chi formò [...] stampò [...] rilevò [...] intagliò [...] scolpì [...] esplicò [...]*.

<sup>135</sup> «questa a ragione è detta / che passa al mondo ogni altra maraviglia / e che se stessa e null'altra somiglia. / Neve, foco, rubini e vivo sole, / composti insieme dal Fattor superno, / ornan le guance, in ch'io mi specchio e veggio» (*Lirici toscani del '400* 7, 83-88).

<sup>136</sup> «Voi che volete veder qual potentia / habbi natura nel humano genere, / guardate con quanta arte et diligentia / sian di costei composti e' membri tenere» (*Strambotti* 1978-1981).

colha de rimas tida por excelente<sup>137</sup>, e Fregoso serve-se de um conceito semelhante, a propósito da harmonia resultante de várias vozes<sup>138</sup>. O arquétipo deste género de harmonia é, evidentemente, o *dulcis sonus* produzido pelas esferas celestes, e assim definido por Cícero e por Macróbio, seu comentador, aplicando-se o termo, além disso, quer ao canto das sereias, que figuram as almas das esferas, quer ao canto dos pássaros, emanação da harmonia universal, quer à música de Orfeu e de Anfíon<sup>139</sup>. Esse motivo foi desenvolvido por Marsílio Ficino, nomeadamente na *Epistula de divino furore*<sup>140</sup> e no *Compendium in Timaeum* onde, no quadro da *suavitas* harmónica, propõe uma distinção entre *suavis* e *dulcis*, «Dulcis sapor acrimoniae mixtum, vocem refert moderate gravem»<sup>141</sup>.

#### DOCE HARMONIA

Conforme Camões nos explica no 2.º verso do seu soneto, a doçura consiste, essencialmente, na harmonia dos termos utilizados. Segundo Francisco Rodrigues Lobo, Píndaro «tem palavras sonoras, razões concertadas<sup>142</sup>, trocados galantes, e períodos que levam todo o fôlego» (Lobo 1774: 5). Por sua vez, António das Chagas insurge-se contra os fiéis que «vão às Pregações só para notar com grande espe-

<sup>137</sup> «ch'arte e natura a lor gloria han composto / di propria man sì ricco e bel lavoro. // Gode Vineza esser del chiaro ingegno / felice madre» (23, 7-10, *Sopra la ristampa delle rime del clarissimo signor Giacomo Zane*). Os versos finais desse soneto, «Ad agguagliar canto sì degno / il pensier, non che l'opra, indarno aspira» (vv. 13-14), são comparáveis aos versos correspondentes do soneto de Camões.

<sup>138</sup> «Come de molte voci un'armonia / suave ne resulta e un bel concerto, / composte con misura e melodia» (*Silve* 3, 331-333).

<sup>139</sup> *Commentarii in somnium Scipionis* II 1, 1.

<sup>140</sup> Ver também Allen 1995: XV, que remete (137 e nota 36) para a tradução do *Ione* publicada pela primeira vez em *Platonis Opera omnia* de 1484 (59v), «Poetico ergo furore in primis opus est qui per musicos tonos quae torpent suscitent; per harmoniacam suavitatem quae turbantur mulceat; per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam variasque partes animi temperet» (cf. *De amore* 7, 14, ed. Marcel: 258).

<sup>141</sup> Marsili Ficini Florentini [...], *Opera*, Becher, 1641, t. I: 407.

<sup>142</sup> Vd. Bluteau s.v. *concertado*, «Fallando em discursos, recados, e outras cousas que se exprimem com palavras. Discurso concertado. *Oratio teres*».

culação se tem a rede divina as malhas das palavras bem concertadas, e postas em seu lugar; se tem as chumbadas dos Conceitos bem fundos, e concertados» (6)<sup>143</sup>.

Nas *Prose della volgar lingua* (II 10), Bembo define a estrita relação que existe entre doçura e harmonia («por uns termos em si tão concertados») <sup>144</sup>,

Ma venendo alle tre cose [som, número, variação] generanti queste due parti che io dissi, è suono quel concerto e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime.

Em particular, são os acentos que «danno il concerto a tutte le voci, e l'armonia, il che a dire è tanto, quanto sarebbe dare a' corpi lo spirito e l'anima» (II 15)<sup>145</sup>. À harmonia junta-se a *leggiadria* e opõe-se a *ruvidezza* (II 11)<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> E ainda, «assim também os ouvintes do Sermão, não hão de olhar mais que para o sustancial, e não ocuparse [...] em examinar a composição exterior delle, attendendo com grande cuidado, como se propõem, e dividem os Discursos; como se levanta, prova, e conclue; se são concertadas, e próprias as palavras» (151).

<sup>144</sup> A mesma relação em Juan de la Cueva, «De nuestro español verso el elegante / método, el armonía y la dulzura / a la griega y latina semejante» (Ep. II, vv. 40-42). Pelo contrário, «frente al *concierto* renacentista, la poesía del siglo XVII ofrece la práctica de un *habla desconcertada* que ya tenía sus precedentes en la prosa mística teresiana [...]. Así se quejaba Jáuregui en su *Discurso poético*: 'verdaderamente que la poesía no es habla concertada y concepto ingenioso, sino sólo sonido estupendo. ¡Insolente definición!'» (Egido 1985: 46-47). Com efeito, no século XVII «el desconcierto aparece aludido constantemente en la poesía amorosa, cuando traza con las palabras el desasosiego y las paradojas en que vive el enamorado como ya apuntó fray Luis de León en sus comentarios al *Cantar de los Cantares*» (Egido 1990: 49).

<sup>145</sup> «E avviene ancora che in tutte queste voci dette e recitate così, *Voi ch'ascoltate in rime sparse*, et esse più ordinatamente ne vanno, e fanno oltre acciò le vocali più dolce varietà e più soave» (§ 8). E Minturno, «Il dir soave, per lo qual intendo il parlare in versi, distingue questa poesia della qual ragioniamo, da quella, che si fa nelle prose. Percioché 'l dire in versi è con misura, e con tempo, e con harmonia: di che non è cosa, che più dolce, né più gioconda agli orecchi nostri pervenga» (13).

<sup>146</sup> Cf. Casapullo 2000: 406.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Uma definição comparável a essa encontra-se no tratado *La Rhétorique française* (1555) de A. Fouquelin, «La Figure de diction est une figure qui rend l'oraison douce et harmonieuse, par une résonance de dictions, appelée par les anciens, Nombre, de laquelle on s'aperçoit avec plaisir et délectation» (*Traité*: 379). Um verso de Du Bellay, «Quand d'une douce ardeur doucement agité» (*Les regrets*, son. 178: 145), pode ser considerado exemplar, em França, dessa poética mais próxima do gosto petrarquiano, em concorrência com *divine ardeur*, em Ronsard<sup>147</sup>, que escreve, «Je n'eusse creu qu'une telle douceur / eust peu tirer si doucement un coeur / que si longtemps n'a bougé d'une place» (*Oeuvres poétiques*, 2: 242, *Les Amours*, son. 12, 9-11).

No caso do nosso soneto camoniano, a harmonia conseguida por meio da poesia será capaz de concertar, no âmbito de uma concórdia superiormente alcançada, a série de contradições interiores de que amor é responsável.

## BIBLIOGRAFIA

## 1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Alamanni, Luigi, *Versi e prose*, ed. P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859.
- Alarcón, Juan Ruiz de, *La prueba de las promesas, Obras completas*, ed. Carlo Agustín Millares, 2 vols., México 1957-1959, vol. I.
- Alighieri, Dante, *Vita nuova*, ed. Domenico De Robertis, Milano, Ricciardi, 1980.
- António das Chagas, *Escola de penitência*, I Parte, Lisboa, na Officina de Miguel Deslandes, 1687.
- Aquilano, Serafino [Serafino de' Ciminelli], *Rime*, ed. M. Menghini, Bologna, Romagnoli/Dall'Acqua, 1894.
- Aretino, Pietro, *Poesie varie*, ed. G. Aquilecchia/A. Romano, Roma, Salerno, 1992.

<sup>147</sup> Cf. Zilli 2003: 55, «Sous la poussée des émotions que fait jaillir en lui l'exil romain, il finit par conquérir un langage capable de transformer la peine existentielle en douceur verbale, renouant par là avec la véritable douceur pétrarquienne» (57).

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

- Ariosto, Ludovico, *Rime, Opere minori*, ed. Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Arnaldi Vilanova *Opera medica omnia*, III, ed. Michael M. McVaugh, Barcelona, Seminarium Historiae Medicae Cantabrigense, 1985.
- Ávila, Gáspar de, *El valeroso español y primero de su casa*, in *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1857 [BAE].
- Bandello, Matteo, *Rime*, ed. Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1960] 1992.
- Bocage, *Arte de Amar, Poesías eróticas, burlescas y satíricas*, Lisboa, Europa-América, 1991.
- Birague, Flaminio de, *Les premières oeuvres poétiques [1585]*, éd. crit. Roland Guillot/Michel Clément, Genève, Droz, 1998.
- Bocángel, Gabriel, *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
- Bolognetti, Francesco, *Capitoli letterari*, ed. A. N. Mancini, Napoli, Federico & Ardia, 1989.
- Boscán, Juan, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Botta, Ascanio, *Il Rurale*, ed. Manuela Rossi, *Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona*, 33, 1985.
- Brevio, Giovanni, *Le novelle di Giovanni Brevio*, ed. Sabina Trovò, Il Poligrafo, 2003.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras*, Madrid, Atlas, 1600-1681 [BAE].
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras selectas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias y otras obras*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006- .
- Calderón de la Barca, Pedro, *Cada uno para sí*, ed. José M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer, Kassel, Reichenberger, 1986.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen/Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El sacro Pernaso*, est. de Antonio Cortijo, ed. de Alberto Rodríguez Rípodas, Kassel, Reichenberger, 2006.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Caminha, Pero de Andrade: Anastácio, Vanda, *Visões de glória*, Lisboa, FCG, JNICT, 1998, vol. 2.
- Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. Aida Fernanda Dias, Lisboa, IN-CM, 1990, vol. 1.
- Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk/José J. Labrador Herraiz/Ralph A. Di Franco, Universidad de Sevilla, 1996.
- Cappello, Bernardo, *Rime*, diss. E. Albini, Università di Pavia, 1969-1970.
- Carvalho, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas* [1617], ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Castiglione, Baldassarre, *El Cortesano, traducción de Juan Boscán [1539]*, ed. Margherita Morreale, Firenze, Sansoni, 1942.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- Claramonte, Andrés de, *De lo vivo a lo pintado*, in *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas/Rivadaneyra, 1881, t. I [BAE, 43].
- Colonna, Vittoria, *Rime*, ed. A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- Conti, Giusto de', *Canzoniere*, ed. L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933.
- Coreggio, Niccolò da, *Opere*, ed. A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Cota, Rodrigo, *Diálogo del Amor y un Viejo*, ed. Elisa Aragone, Firenze, Le Monnier, 1961.
- Cuestión de amor (Valence, Diego de Gumiel, 1513)*, ed. Françoise Viegier, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Cueva, Juan de la, *Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Clásicos Castellanos, 1924.
- Della Casa, Giovanni, *Opere*, 5 vols., Venezia, Pasinello, 1729, t. 5: 203-240.
- Di Costanzo, Angelo, «Una raccolta di rime di Angelo Di Costanzo», ed. Silvia Longhi, *Rinascimento*, 15, 1975: 248-290.

ACHEGAS AO COMENTÁRIO DO SONETO *EU CANTAREI DE AMOR TÃO DOCEMENTE*

- Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poétiques*, I, éd. Henri Chamard, nouv. éd. Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1982.
- Du Bellay, Joachim, *Oeuvres poétiques*, I, éd. Daniel Aris/Françoise Joukovvsky, Paris, Garnier, 2009.
- Encina, Juan del, *Cancionero*, fac-símile ed. 1496, *Revista di Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1928.
- Encina, Juan del, *Obras completas*, ed. Ana Maria Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Equicola, Mario, *Libro di Natura d'Amore [...] in Vinegia, nelle case di Pietro di Nicolini da Sabbio*, 1536.
- Ferrand, Jacques, *De la maladie d'Amour ou mélancolie érotique* [1610], Paris, chez Denis Moreau, 1623.
- Ferrand, Jacques, *A Treatise on Lovesickness*, ed. D. A. Beecher/M. Ciavolella, New York, Syracuse University Press, 1990.
- Fregoso, Antonio Fileremo, *Opere*, ed. Giorgio Dilemmi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976.
- García Gutiérrez, don Antonio, *Obras escogidas*, Madrid, Rivadaneyra, 1866.
- Garção, Pedro Correia, *Obras completas*, ed. António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 2<sup>a</sup> 1982, 2 vols.
- García Gutiérrez, Antonio, *La espada de Bernardo, Obras escogidas*, Imp. e Estereotipia de M. Rivadaneyra, 1866
- (Gareth, Benedetto) Chariteo, *Rime*, ed. Erasmo Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Gonzaga, Curzio, *Rime*, diss. O. Grandi, Università di Pavia, 1979-1980.
- Gordonio, Bernardo, *Lilio de Medicina*, ed. Brian Hutton/M. Nieves Sánchez, Madrid, Arca Libros, 1993.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.
- Grazzini, Anton Francesco, *Opere*, ed. Guido Davico Bonino, Torino, Utet, 1974.
- Guarini, Giovan Battista, *Opere poetiche*, Venezia, G. B. Ciotti, 1621.
- Guazzo, Stefano, *La civil conversazione*, ed. Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1993.
- Guittone d'Arezzo, *Rime*, ed. Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe/José Maria Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997.
- San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia/María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.
- Lirici toscani del '400*, ed. A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973-1975.
- Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1585, ed. R. P. Ciardi, Firenze, 1975, t. II.
- Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Macrobius, Ambrosii Theodosii, «*Saturnalia*» et in «*Somnium Scipionis Commentarii*», 2 vols., ed. Jacobus Willis, Teubner, 1963, <sup>3</sup>1994.
- Magno, Celio, *Rime*. Testo provvisorio di Francesco Ersparmer, in Amedeo Quondam (ed.), *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, Roma, Lexis, 1997, CD-ROM.
- Malipiero, Girolamo, *Petrarca spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536.
- March, Ausiàs, *Les poesies*, ed. Joan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1979.
- Marmitta, Giacomo, *Rime (Parma, Viotti, 1564)*, ed. Marco Bertucelli, *Cinquecento Plurale* <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/archivio.html>> (2-2011).
- Matos, João Xavier de, *Rimas*, entre os pastores da Arcadia portuense Albano Erithreo, dedicadas à memória do grande Luiz de Camões [...], dadas à luz por Caetano de Lima e Mello, tomo primeiro, terceira impressão, Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1782.
- Medici, Lorenzo de', *Rime*, ed. P. Orvieto, Roma, Salerno, 1992.
- Minturno, Antonio, *L'Arte poetica* [...], per Gio. Andrea Valvassori del 1563.
- Molina, Tirso de, *Obras completas*, ed. Ignacio Arellano [et alii], Madrid/Pamplona, 1998- .
- Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Molina, Tirso de, *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, 1997.

- Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- Moraes, Francisco de, *Palmeirim de Inglaterra*, Primeira, e segunda parte [...], t. II, Lisboa, na officina de Antonio Gomes, anno 1781.
- Moreto y Cabaña, Agustín, *El desdén con el desdén*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987.
- Nifo, Agostino, *Sobre la belleza y el amor*, ed. Francisco Socas, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1990.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, <sup>2</sup>2004.
- Pigna, Giovan Battista, *Il ben divino*, ed. Neuro Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Quevedo, Francisco de, 'Un Heráclito cristiano', 'Canta sola a Lisi' y otros poemas, ed. Lía Schwartz/Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- Ronsard, Pierre de, *Oeuvres poétiques*, éd. H. Chamard, puis G. Demerson, Société des Textes Français Modernes, 1908-1985, 8 ts.
- Sacchetti, Franco, *Il libro delle rime*, ed. Franca Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Galán tramposo y pobre*, *Obras*, Madrid, Manuel Rivadaneira [BAE, 45]: 269-287.
- Salazar y Torres, Agustín de, *También se ama en el Abismo*, ed. Thomas Austin O'Connor, Kassel, Reichenberger, 2006.
- Salcedo Coronel, García de, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, vol. 2, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Scève, Maurice, *Délie, Object de plus haulte vertu*, t. I, éd. Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004.
- Sforza, Alessandro, *Il Canzoniere*, ed. Luciana Cocito, Milano, Marzorati, 1973.
- Solys y Rivadaneira, Antonio de, *El amoral uso*, ed. Ignacio Arellano/Frédéric Serralta, Toulouse/Pamplona, 1996.
- Strozzi, Giovan Battista, *Madrigali*, ed. Luigi Sorrento, Strasburgo, Biblioteca Romanica, 1909.
- Tansillo, Luigi, *Poesie liriche*, ed. Francesco Fiorentino, Napoli, Morano, 1882.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. D. Chiodo/V. Martignone, Torino, RES, 1995.
- Tasso, Torquato, *Rime*, ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1964.
- Tebaldeo, Antonio, *Rime*, ed. T. Basile/J. J. Marchand, Modena, Pannini, 1992.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. Francis Goyet, Paris, Libr. Générale Française, 1990.
- Varchi, Benedetto, *Opere*, Milano, Treves, 1858-1859.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Vega, Lope de, *El balcón de Federico, Comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, vol. 13.
- Vega, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Trope, Madrid, Castalia, 2003.
- Vega, Lope de, *La noche de San Juan*, ed. Anita K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988.
- Vega, Lope de, *Obras escogidas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1958.
- Vega, Lope de, *Poesías líricas*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Clásicos Castellanos, 1973.
- Vega, Lope de, *Santiago el verde*, ed. Jean Lemartinel [et alii], Paris, Klicksieck, 1974.
- Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.
- Vida, Marco Girolamo, *De arte poetica*, Roma, 1527, ed. Ralph Williams, New York, Columbia University Press, 1976.
- Violante do Ceo, *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos [...]*, primeyro tomo, Lisboa occidental, na Officina de Miguel Rodrigues, 1733.
- Solorzano, Alonso de Castillo, *La garduña de Sevilla, y anzuelo de las bolsas*, ed. Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Uz de Velasco, Alfonso, *El zeloso*, in *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Paris, Libreria Europea de Baudry, 1838: 531-579.
- Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2004.

## 2. ESTUDOS CRÍTICOS

- Afribo, Andrea, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2002.
- Alín, José María [ed.], *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- Allen, Michael J. B., «The Soul as Rhapsode. Marsilio Ficino's Interpretation of Platon's Ion», *Plato's Third Eye. Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources*, Variorum, 1995.
- Askins, Arthur Lee-Francis, *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier Limitada / Paris, Jean Touzot, 1979.
- Atienza, Belén, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- Balsamo, Jean [org.], *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, catalogue établi par J. B. avec la collaboration de Franco Tomasi, Genève, Droz, 2007, t. II.
- Blecuá, José Manuel [org.], *Poesía de la edad de oro. I Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1984, 2003.
- Bluteau, Raphael, *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra, no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, Parte segunda, 1728.
- Brera, Claudia, «L'idea di stile dagli *Asolani* alle *Prose*», in *Morgana* 2000: 277-302.
- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Casapullo, Rosa, «I termini della critica e della retorica nel II libro delle *Prose*», in *Morgana* 2000: 391-408.
- Cátedra, Pedro, *Amor e pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989.
- Ciavolella, Massimo, *La 'Malattia d'amore' dall'Antichità al Medio Evo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Civil, Pierre, *Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or*, in *Soubeyroux* 2002: 43-56.
- Colombi-Monguió, Alicia de, *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la «Miscelánea Austral»*, London, Tamesis Books Ltd., 1985.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Coratelo y Mori, Emilio, *Prólogo a la edición en facsímile del «Cancionero» de Encina* publ. por la Real Academia Española, Madrid, 1928.
- Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Cull, John Thomas, *Love Melancholy in the Spanish Pastoral Novel*, Diss., University of Illinois-Urbana, 1984.
- David-Peyre, Yvonne, «Las fuentes ibéricas de Jacques Ferrand, médico de Agen», *Asclepio*, 23, 1971: 299-325.
- Egido, Aurora, «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985: 43-77.
- Egido, Aurora, *Frontera de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Frattoni, Orestes, *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*, Universidade de Buenos Aires, 1948.
- Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, [1987] 2003.
- García Berrio, Antonio, «Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*», in *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidade de Oviedo, 1977: 291-307.
- García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las 'Tablas Poéticas' de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- Garrote Pérez, Francisco, *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1979.
- Genre, André, «L'essence qualitative du *doux* chez Ronsard, Du Bellay et Baïf», in *Prat/Servet* 2003: 61-79.
- Heiple, Daniel L., «The *accidens amoris* in lyric poetry», *Neophilologus*, 67, 1983: 55-64.
- Heiple, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania State University Press, 1994.
- Huber, Joseph, *Gramática do português antigo*, Lisboa, FCG, 1986.
- Jones, R. O./Lee, Carolyn R., intr. a Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975.
- Kolsky, Stephen, *Mario Equicola. The Real Courtier*, Genève, Droz, 1991.
- Lonardi, Gilberto/Verdino, Stefano [ed.], *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi, Verona, 14-15 maggio 2003*, Padova, Esedra, 2005.

- López Martínez, María Isabel, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- López-Muñoz, Francisco/Álamo-González, Cecilio, *Historia de la psicofarmacología*, Buenos Aires/Madrid, Médica Panamericana, 2005.
- Lowes, John Livingstone, «The Lovers Malady of Hereos», *Modern Philology*, 11, 1913-1914.
- McGrady, Donald, «Otra vez el soneto *Descaminado, enfermo, peregrino* de Góngora», in Manuel García Martín [ed.], *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993: 677-682.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Sobre Juan de la Encina», *La España Moderna*, 7, 1895: 91-98.
- Molina Huete, Belén, «Cristobalina Fernández de Alarcón, *Cansados ojos míos*», in Dolores Romero López [et alii], *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, Bern, Lang, 2007: 123-140.
- Morgana, Silvia [et alii], «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Milano, Cisalpino, 2000.
- Nardi, Bruno, «L'amore e i medici medievali», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, 1959: 517-542; *Saggi e note di critica dantesca*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1966: 238-267.
- Nunes, José Joaquim, *Compêndio de gramática histórica portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, <sup>8</sup>1975.
- Osuna, Inmaculada [ed.], *Poética Silva. Um manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000, t. II.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Juan del Encina en busca de la comedia. La *Égloga de Plácida y Vitoriano*», in Felipe B. Pedraza Jiménez/Rafael González Cañal [org.], *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995: 115-125.
- Poma, Roberto, «Metamorfosi dell'*hereos*. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)», *RiLUnE [Atti/Actes Eros Pharmakon]*, 7, 2007: 39-52.
- Portús Pérez, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Prat, Marie-Hélène/Servet, Pierre, *Le 'doux' aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2003.
- Raynie, Florence, «Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose», in Parisot, Fabrice [éd.], *Littérature et représentations artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2005: 95-108.
- Reusselaer, Lee, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Rodrigues, José Maria, «Anotações ao texto e ao conteúdo de alguns sonetos camonianos», *Boletim de Filologia*, II, 2, 1933: 97-104.
- Seniff, Dennis P., «Bernardo Gordonio's *Lilium de medicina*. A Possible Source of *Celestina*?», *Celestinesca*, 10, 1, 1986: 13-18.
- Serés, Guillermo, «La *centella* de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto cultural», *Voz y Letra*, 3, 2, 1992: 79-91.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Silva, Rosa Virgínia Mattos e, *Estruturas trecentistas. Elementos para uma gramática do português arcaico*, Lisboa, IN-CM, 1989.
- Soubeyroux, Jacques [org.], *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002.
- Stemmler, Theo [ed.], *Liebe als Krankheit*, Universität Mannheim, 1990.
- Torres, Bénédicte, «Amours et corps en souffrance dans *La Galatea* de Miguel de Cervantes», in Pierre Civil [éd.], *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001: 433-444.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Enzina», *Revista de Filología Española*, 5, 1918: 337-366.
- Wack, Mary F., *Lovesickness in the Middle Ages. The «Viaticum» [de Constantino Africano] and its commentaries*, Philadelphia University Press, 1990.
- Wilson, E. M./Moir, D., *Historia de la literatura española. 3. Siglo de oro. Teatro*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Ariel, 1985.
- Zilli, Luigia, «Des vers *emmielez* de Mellin de Saint-Gelais aux *douceurs nonpareilles* de Joachim du Bellay», in Prat/Servet 2003: 43-59.
- Zublena, Paolo, «Coazione all'*ornatus*», in Morgana 2000: 335-371.

## Sobre figuras de oposição em dois sonetos de Camões

Rita Marnoto

### 1. *POST IT*

O amor que deslassa os membros de novo me faz tremer,  
criatura doce e amarga, irresistível.

Safo, *Poesia grega* fr. 130 PLF

Estes versos de Safo são o *post it* colocado à cabeça de um ensaio em torno de dois famosos sonetos de Camões, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*. As palavras da poetisa grega recordam como amor foi desde tempos ancestrais, na literatura ocidental, uma vivência desconcertante pelos seus aspectos contraditórios e pelo modo como se manifestam.

Sendo dois, os amantes aspiram a fundir-se num só, mas a sua ânsia de infinito confronta-se com a finitude de corpos, lugares e sentimentos. Na verdade, a afirmação do desejo não pode deixar de se realizar no domínio da temporalidade e da contingência. O amante sabe, pois, que a sua vontade tem de se confrontar, fatalmente, com o limite, mas a interdição é também o espaço do projecto e da fantasia. Então, é ele próprio que afasta o objecto de desejo, para fruir o inebriamento de um prazer e de uma posse que só se podem ir renovando através de sucessivas negações. Cada recomeço é um novo estádio, numa cadeia de transformações que se vão acumulando e que estão condenadas a uma perene inconclusão. Acaba por propulsionar uma procura eternamente insatisfeita. Assim, camuflado por entre a variedade das formas itinerantes que vai tomando, amor é por essência latente, e por isso metáfora que, nas suas contradições, encobre, ao mesmo tempo que o preserva, um sentido sempre a suscitar a descoberta. Por isso mesmo, é também enigma, na perenidade de quanto tem de irresistível.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Amor é estranheza e desmesura, domínio do fora de comum, do avassalador, da falha lógica. Como tal, para o exprimirem literariamente, os poetas desde sempre privilegiaram figuras de retórica ligadas ao jogo de contraposições, ao paradoxo, à metáfora e ao enigma, que são as que melhor transmitem os seus efeitos desconcertantes e avassaladores.

Este ensaio é dedicado ao estudo das figuras de contraposição usadas por Camões nos sonetos *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*. Retomarei selectivamente pontos nodais da teoria retórica acerca das figuras de oposição, bem como da tradição literária que, no domínio das contradições, serve de antecedente a esses sonetos, na medida em que a dimensão breve destas páginas o permita, para a partir daí analisar o modo como Camões trabalha esses artifícios retóricos, considerando a estruturação de cada uma das composições.

## 2. ANTÍTESE E OXIMORO

De entre as várias figuras de contraposição usadas por Camões, têm especial relevo a antítese e o oximoro. A definição dessas duas figuras e, em particular, o esclarecimento do espaço que as une e as diferencia são assunto amplamente debatido não só pela conceptualização retórica, como também pelos estudos camonianos, dado o seu impacto na obra do poeta. Boa parte dos argumentos em causa nesse debate decorre do confronto entre, por um lado, o carácter sistemático e a organização lógica que a retórica tende a imprimir à sua teorização, e, por outro lado, a fluidez e a subjectividade das categorias que maneja, e que são, afinal, características da própria linguagem. Assim sendo, a formulação de respostas definitivas é uma meta ideal, o que converte a via hermenêutica num dos mais profícuos modos de indagar a questão.

Parto de duas obras de referência, os *Elementos de retórica literária* de Heinrich Lausberg na adaptação portuguesa de Rosado Fernandes, e os trabalhos do Groupe  $\mu$  da Universidade de Liège, feitos numa óptica moderna.

Começemos por Lausberg. Este crítico aproxima antítese e oximoro, fazendo do oximoro um tipo de antítese. No quadro geral das figuras, o oximoro corresponde a uma alínea da antítese.

A antítese é definida como «contraposição de dois pensamentos (*res*) de volume sintáctico variável. Podem-se distinguir a antítese de frase, a antítese de grupos de palavras e a antítese de palavras isoladas. Os fundamentos lexicais são os antónimos. O fundamento sintáctico da antítese é a coordenação que, todavia, pode ser substituída pela subordinação» (§386: 228-229). Vejamos um exemplo apresentado nos *Elementos* de Lausberg que é tirado da obra de Camões (*Rimas*: 156),

repousa lá no Céu eternamente,  
e viva eu cá na terra sempre triste.

A antítese contrapõe duas situações, *repousar*, *viver*; dois planos espaciais, um distante, designado através do deíctico *lá*, que é o do Céu, outro próximo, designado pelo deíctico *cá*, que é o da terra; dois estádios, na sua qualidade, um de eterna felicidade celeste, outro de contínua tristeza no mundo terreno; e duas pessoas, a amada, a quem o poeta se dirige, e o amante que fala na primeira pessoa, *eu*. Este conjunto de oposições, magnificamente estudado por Jorge de Sena (1980 II: 9-151), estrutura-se a partir da conceptualização doutrinal cristã e do correlato modelo de organização cósmica. Depois da morte, os bons comungarão da felicidade eterna, ao passo que quem vive à face da terra terá de continuar a suportar as penas deste mundo. Obedece, pois, ao princípio lógico de não contradição.

O oximoro, por sua vez, é considerado, nos *Elementos*, como um caso particular de antítese: «Uma variante especial da antítese de palavras isoladas é o *oximorum* [...], que constitui, entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual» (§389.3: 230). A partir daqui, Lausberg estabelece três subdivisões, (1) a tensão entre o portador da qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio, predicado), (2) a tensão entre qualidades (adjectivos, advérbios) e (3) a distinção enfática, que afirma a existência e a inexistência simultâneas de uma mesma coisa.

Para exemplificar o oximoro, é apresentado, entre tantos outros, o seguinte exemplo tirado da obra de Camões: *Cara minha inimiga* (*Rimas*: 159). O afecto de *cara* opõe-se à agressividade de *inimiga*. Sendo os dois qualificativos aplicados à mesma pessoa, a mulher amada, verifica-se uma incompatibilidade lógica. Este exemplo é en-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

quadrado na alínea (1), que estabelece uma tensão entre o portador de uma qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio, predicado). No entanto, é difícil compreender onde se encontra, no sintagma *Cara minha inimiga*, um substantivo, verbo ou sujeito. A tensão estabelece-se entre qualidades.

Os problemas colocados pela preceituação de Lausberg decorrem, pois, de: 1) Não distinguir a antítese do oximoro, fazendo da segunda figura um caso especial da primeira, por simplificação, quando se trata de realidades diferentes na sua estruturação racional. A antítese não afecta os princípios lógicos, porque trabalha planos diversificados. O oximoro afecta os princípios lógicos, porque funde planos que se opõem. 2) Considerar o oximoro uma antítese especial de palavras isoladas, quando o oximoro pode opor segmentos fráscicos de extensão variável, que é o que acontece em alguns dos exemplos enumerados («This love feel I, that feel no love in this», Shakespeare). Não é por a sua expressão linguística se concentrar ou se diluir em sintagmas mais ou menos longos que o seu efeito é mais ou menos conseguido, pois estão em causa tantos outros factores. 3) Conferir às categorias gramaticais uma função determinante, quando, muitas vezes, um oximoro opõe qualidades que ficam para além dessas categorias.

Quanto ao Groupe  $\mu$ , a antítese e o oximoro são inseridos em tipologias de figuras diferenciadas, apesar de a forma como cada uma dessas classificações é definida nem sempre ser claramente perceptível. A antítese pertence ao grupo dos metalogismos, ao passo que o oximoro pertence ao grupo dos meta-sememas. «Tandis que le méta-sémème ignore la logique, le métalogisme s'inscrit en faux contre la vérité-correspondance chère à certains logiciens» (Groupe  $\mu$ : 131). Daí resulta que a antítese, que pertence aos metalogismos, desafia a lógica (inscreve-se na falsidade), ao passo que o oximoro, que pertence ao grupo dos meta-sememas, ignora a lógica (inscreve-se no não-sentido). Assim sendo, a antítese é inserida num grupo de figuras cujos fundamentos lógicos estão sujeitos a restrições, o dos metalogismos, e que impõe uma falsificação ostensiva. Esta equipa de investigadores chega a afirmar que, para identificar um metalogismo, se deve concluir que os signos não dão uma identificação fiel do referente.

Na verdade, não é esse o caso da antítese nos termos em que, para retomar o exemplo já apresentado, é utilizada por Camões em

«repousa lá no Céu eternamente, / e viva eu cá na terra sempre triste». As várias antíteses presentes nestes versos obedecem a princípios lógicos e representam a verdade da doutrina cristã. O Céu e a terra são planos separados, e quem repousa no Céu situa-se numa esfera diferenciada de quem vive à face da terra. Esquematizando, poder-se-ia dizer que A é diferente de não-A.

De outra forma, o oxímoro afecta os princípios lógicos, na medida em que uma mesma pessoa ou um mesmo objecto é qualificado como A e como não-A, simultaneamente. É o que acontece quando Camões escreve *Cara minha inimiga*. A mulher é dita querida e hostil, qualificativos não coadunáveis mas que lhe são atribuídos ao mesmo tempo. A pessoa ou o objecto são o espaço onde coincidem qualidades que se contradizem, o que levou Roberto Gigliucci a aplicar, à sobreposição de antónimos que está em causa no oxímoro, o conceito de *crase* (1990: 10). Daí que esta figura seja também designada pela expressão latina de *coincidentia oppositorum*. A antítese contrapõe os opostos por justaposição, sem os fundir, à diferença do oxímoro, que os sobrepõe, fazendo-os coincidir.

Lausberg colheu bem a irracionalidade do oxímoro, ao notar que entre os seus pólos antitéticos se estabelece um paradoxo intelectual (§389.3: 230). Ora, esse mesmo crítico considera o paradoxo um elemento discursivo ligado à *inventio*, que é o acto de encontrar pensamentos adequados à matéria (§37.1: 90). É dotado de forte efeito pragmático, em virtude do estranhamento (§§84-90: 112) que suscita no receptor. O seu carácter inesperado e a sua falta de lógica surpreendem, podendo até chocar em vários graus.

Essa falha lógica, que cria um espaço de parcial coincidência intelectual entre o oxímoro e o paradoxo, é também um incentivo à co-activação do leitor, para que preencha os vazios inerentes à construção retórica do oxímoro, redobrando a sua atenção e esforçando-se sobremaneira por compreender o seu funcionamento. Podemos perceber que Camões se dirige à sua amada como «Cara minha inimiga», tendo em linha de conta que «cara» exprime o afecto que o poeta lhe dedica, e a qualificação de «inimiga» espelha a hostilidade que a mulher manifesta perante o poeta-amante. Para compreender o oxímoro, é necessário separar os planos, que se encontram fundidos por crase, em que funciona cada uma das oposições. No limite, pode-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

-se até admitir que todos os oximoros encontrem uma explicação. Essa possibilidade depende também de múltiplos factores semântico-pragmáticos.

No ponto extremo da impossibilidade interpretativa, temos o *adynaton*, também designado *impossibilia*. Esta figura transmite a total ausência de hipóteses de que uma situação venha a ocorrer, através da apresentação de um oximoro que reenvia, em termos prototípicos, para fenómenos contra-natura. São famosos os versos que Virgílio, nas *Bucólicas*, colocou na boca do pastor Títiro, para exprimir a impossibilidade de esquecimento (*Buc.* 1. 59-63),

Ante leues ergo pascentur in aethere cerui,  
et freta destituent nudos in litore piscis,  
ante pererratis amborum finibus exsul  
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,  
quam nostro illius labatur pectore uoltus.<sup>1</sup>

As imagens dos cervos que voam e dos peixes que andam pelo leito de rios onde já não corre água não têm valor de realidade. Por isso mesmo, exprimem a dimensão da impossibilidade do facto em causa.

Se passarmos ao deliberado incentivo à colaboração interpretativa do leitor, temos, nesse plano, a adivinha e o enigma. Uma situação surpreendente é apresentada através do oximoro, em concomitância com estratégias de gosto lúdico que incentivam o leitor a identificar a pessoa ou o objecto a que se refere. Nesse sentido, pode ser feita a sua interpelação ou podem ser directamente formuladas perguntas. Para descobrir a que se refere o oximoro, é necessário desdobrar os dois planos que nele se encontram fundidos.

A interpretação de um oximoro de forma alguma o anula enquanto figura e no seu sentido paradoxal. O artifício mantém-se, no seu funcionamento retórico que contraria a lógica, por crase. Nos al-

<sup>1</sup> 'Antes os leves cervos pastarão no ar, / e as ondas deixarão a nu os peixes pela areia, / antes trocando ambos de pátria, / o Parto beberá a água do Arar e o Germânico a do Tigre, / que a sua figura se apagará do nosso coração'.

vores das literaturas modernas, os poetas occitanos cultivaram um tipo de composição, o *devinalh*, que contém um enigma ou uma adivinha, como o seu próprio nome indica, exposto através da acumulação de contrários. Uma das mais antigas composições da lírica occitana que se conhece é o *devinalh* de Guilherme IX de Aquitânia, «Farai un vers de dreit nien: / non er de mi ni d’altra gen»<sup>2</sup> (92). Para ele têm vindo a ser apresentadas variadíssimas soluções possíveis, ao longo dos séculos (Pasero 1968: 115-116), o que em nada aplaca a artificialidade das contraposições que pululam nos seus versos.

### 3. ANTES DE PETRARCA

Hoje em dia, é bem conhecida a linha de continuidade que liga a literatura da Antiguidade não só à Idade Média latina, como também aos primórdios das literaturas modernas, no seu dinamismo de temas, formas e modalidades de expressão linguístico-literária. Bastaria recordar, a esse propósito, as investigações pioneiras de Enrich Auerbach e de Ernst Robert Curtius. Também no campo específico da lírica de tema amoroso, as ligações entre a poesia latina da Idade Média e a poesia da Europa ocidental e do Mediterrâneo escrita em línguas derivadas do latim ou que atravessaram outros percursos evolutivos foram alvo de um estudo de referência, feito por Peter Dronke. Successivos trabalhos de investigação que entretanto têm vindo a ser dedicados à exploração específica de textos, temas e autores, não têm se não mostrado de modo cada vez mais aprofundado as inter-relações que ligam em cadeia estádios diacrónicos, manchas linguísticas, domínios geográficos e áreas sócio-culturais, entre a esfera do sagrado e a do profano.

No campo das pesquisas mais recentemente realizadas sobre o oximoro de amor e o seu uso, destaco os dois grandes repositórios elaborados por Roberto Gigliucci. O primeiro, *Oxymoron amoris*, abrange um âmbito europeu que se estende desde a Antiguidade até inícios do século XV. O segundo, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d’amore nel Rinascimento*, prossegue ao longo de uma linha de

---

<sup>2</sup> ‘Farei uma canção sobre o puro nada / não é sobre mim nem sobre outra gente’.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

continuidade que vai até finais do século XVI, com incidência sobre a poesia italiana, enquanto modelo de projecção europeia.

A expressão literária de emoções tão estranhas e perturbadoras, e ao mesmo tempo tão fascinantes, como as que são causadas por amor, desde sempre estimulou os seus cantores a explorarem formulações retóricas também elas inusitadas. Para Safo, essa necessidade foi tão sentida, que a levou a explorar o efeito de estranhamento desse jogo de contrários através de novas formulações, apesar de tender a usar uma linguagem altamente formalizada. No fragmento que citei no início deste trabalho, há um neologismo em forma de oximoro, *glukupikron* (doce e amargo simultaneamente), que foi especificamente criado pela poetisa para qualificar o misto de doçura e de amargura que envolve quem ama.

Se se retomarem as modalidades através das quais, ao longo dos tempos, têm vindo a ser traduzidos os contrastes de amor, será possível identificar certos núcleos semânticos recorrentes. Apesar de esta questão dizer respeito à tematologia, por se tratar de constantes temáticas, de modo algum se esgota nesse âmbito. Na verdade, essas constantes correspondem a uma abstracção. É da sua circulação entre precursores e imitadores, centro do sistema literário e zonas limítrofes, níveis e espaços culturais, faixas temporais, e assim sucessivamente, que decorre a densidade do seu re-uso.

No âmbito semântico-pragmático, os grandes núcleos de contraposições através dos quais são expressas as estranhezas de amor já se encontram definidos nos autores da Antiguidade. Os pares de oposições mais famosos são os que opõem o doce ao amargo, na senda de Safo, o amor ao ódio ou a sanidade à loucura. Citando um outro poeta grego, Anacreonte, confronte-se a modulação epigráfica do último destes contrastes (*Poesia grega* fr. 428 PMG),

De novo amo e não amo,  
estou doído e não estou doído

A construção do jogo de contrapontos por correlação entre quatro segmentos frásicos é frequente, e foram muitos os autores que recorreram a essa modalidade organizativa. Contudo, o mérito de a traduzir através de sequências lapidares cabe a Horácio, «Gaudeat an

doleat, cupiat metuatne [...]»<sup>3</sup> (*Ep.* 1.6, 12), e a Virgílio, «Hinc metuont cupiuntque, dolent gaudentque»<sup>4</sup> (*En.* 6, 733).

O paralelismo construtivo quadrimembre tem um profundo significado, na história da análise do estado de enamoramento. Já para os estóicos as paixões elementares eram quatro, *cupiditas*, *timor*, *laetitia*, *tristitia*. Essa concepção das reacções anímicas difundiu-se, em particular, através de Cícero (*Tusc.* 3.11; 4.6.11-12), e foi depois retomada por Boécio (*De consolatione* 1.metr7, 25-28) e por Santo Agostinho (*Conf.* 10.14.22; *De civ. Dei* 14.3.2). Petrarca transferiu-a para o campo do lirismo amoroso, vazando-a numa organização retórica geométrica que desenvolveu em sentido introspectivo (Bettarini ed. *Canz.* I: 296, 627), assim exprimindo a variedade das flutuações entre os estados de alma diferenciados que invadem o amante (*Canz.* 129, 8; 252, 1-2),

or ride, or piange, or teme, or s'assecura

In dubbio di mio stato, or piango or canto,  
et temo et spero [...]

Também Camões explora as determinantes desse filão conceptual, quando remata as quadras de *Tanto de meu estado me acho incerto* com uma correlação quadrimembre,

agora espero, agora desconfio,  
agora desvario, agora acerto.

O sentido do balanceamento entre opostos apresentado nestes versos segue a via introspectiva rasgada por Petrarca, mas que neste caso é aplicada, de modo específico, ao estado de incerteza, conforme direi mais detalhadamente adiante.

Recorde-se, entretanto, um dos autores da Antiguidade mais lidos durante toda a Idade Média, e também mais seguido, em termos

<sup>3</sup> 'Que se delície ou sofra, que deseje ou tenha medo [...]'.

<sup>4</sup> 'Então, temem e desejam, sofrem e delíam-se'.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

de matéria amorosa, Ovídio. Legou aos seus leitores amostragens lapidares das várias declinações que podem receber as contradições de amor (*Am.* 3.11b, 33-40),

Luctantur pectusque leue in contraria tendunt  
 Hac amor hac odium, sed, puto, uincit amor.  
 Odero, si potero; si non, inuitus amabo.  
 Nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.  
 Nequitiam fugio; fugientem forma reducit;  
 Auersor morum crimina; corpus amo;  
 Sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum  
 Et uideor uoti nescius esse mei.<sup>5</sup>

Contudo, a atracção pelo jogo de contraposições vai bem mais além do domínio restrito da poesia elegíaca latina. Um dos episódios estruturantes da *Eneida*, o encontro entre a rainha Dido e o heróico Eneias, serve-se reiteradamente dessa via indagadora. Virgílio retoma e reelabora muitos dos procedimentos retóricos que circulavam na poesia amorosa e na tratadística do seu tempo, conferindo-lhes, porém, uma intensidade que fez dos seus hexâmetros um modelo recriado ao longo de séculos. A impetuosidade e a determinação da personagem épica está para o fulgor da paixão que a invade, numa sentida e complexa aliança entre acção e êxtase emocional, dever e atracção. Na verdade, o amor entre o herói e a sensual rainha africana só pode resplandecer nos imperativos que o abafam. Eneias tem de continuar viagem para ir fundar Roma. A sua ligação a Dido não é admitida pelos imperativos do dever e do fado, ou por factores que remetem para um outro nível. Por conseguinte, a impetuosidade avassaladora da paixão contém em si a tragédia do seu desenlace. Camões

---

<sup>5</sup> ‘Lutam de modo volúvel no meu peito um contra o outro / amor e ódio, mas penso que vence amor. / Odiarei, se puder; se não, e contra a minha vontade, amarei. / Também o touro não gosta do jugo; contudo, aquilo que odeia, tem de o usar. / Fujo da sua perfídia; ao fugir, a sua forma vem comigo; / detesto os defeitos dos teus modos; amo o teu corpo; / assim, nem posso viver sem ti nem contigo / e vejo que não sei o que quero’.

## SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

fixou de modo impressionante esse episódio no soneto *Os vestidos Elisa revolvia* (ver Clelia Bettini, no vol. 2 desta colecção). Ao suicidar-se com o punhal de Eneias, a rainha africana leva até às suas últimas consequências o fundo visceral e sanguíneo desse amor. Tão visceral como uma chama escondida, tão sanguíneo como uma ferida que vai sendo acalentada (*En.* 4, 1-2; 66-67),

At regina graui iamdudum saucia cura  
uolnus alit uenis et caeco carpitur igni<sup>6</sup>

[...] est mollis flamma medullas  
interea et tacitum uiuit sub pectore uolnus<sup>7</sup>

Essa ideia de que o amor velado é particularmente intenso encontra-se, da mesma feita, em Ovídio (*Met.* 4, 64),

quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis<sup>8</sup>

O aparato retórico trabalhado nos passos até agora citados será objecto de um reuso secular, com incidência não só no domínio do amor profano, como também no do amor divino. Nele se podem desde já identificar muitas das figuras empregues por Camões nos dois sonetos tomados em consideração. Mas esse filão abre-se a uma continuidade incomensuravelmente densa.

O referido conjunto de metáforas, trabalhado a partir dos fundamentos retóricos do oximoro, foi explorado pela literatura religiosa e por todo um vasto filão da literatura mística medieval, depois de sujeito a elaborados processos de mediação e reuso. Na verdade, o cristianismo faz do Filho de Deus um homem que desce à terra, para aí

<sup>6</sup> ‘Mas a Rainha ferida por um mal sem cura / alimenta uma ferida nas veias e arde num fogo escondido’.

<sup>7</sup> ‘[...] entretanto uma chama suave lhe devora a medula / e silenciosa vive no seu peito uma ferida’.

<sup>8</sup> ‘Mais escondida anda, mais intensamente arde lá no fundo a chama’.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

descrever um itinerário vivencial que culmina com a Paixão. Como tem vindo a ser reiteradamente notado, os termos em que é apresentado o amor que Cristo dedica à humanidade e que a humanidade lhe dedica retoma modalidades retóricas muito semelhantes àquelas que vinham sendo usadas para exaltar a paixão ligada ao amor profano. O *Cântico dos cânticos* mostra-o de modo palmar.

Os paradoxos de uma divindade que, segundo os neoplatónicos, funde inexplicavelmente facetas opostas, encontra no oximoro uma opção expressiva privilegiada. A gama de artifícios retóricos de contraposição anteriormente apresentada sofre, pois, uma transferência para este domínio semântico-pragmático. Essas vias de transposição, que tiveram por precursor modelar o *De divinis nominibus* do Pseudo-Dionísio, repercutiram-se em larga escala através de São Tomás, Hildeberto de Lavardin, Marbode, Iacopone da Todi, etc.

Veja-se, por exemplo, como são exaltados o amor divino e a paixão de Cristo no *Stimulus amoris*, obra do Pseudo S. Boaventura de larguíssima circulação durante toda a Baixa Idade Média (cit. Passero 1969: 137),

O mors admirabilis! quid mirabilius quam quo mors vivificet, vulnera sanent [...]; sol obscuratus plus solito illuminat, ignis exstinctus magis inflammat.<sup>9</sup>

Como tal, o oximoro é a figura que transmite, além do mais, aquela intensidade de comunhão com o divino que é correlata à impossibilidade de explicar o que sente quem ama. Amor revela-se, então, e talvez mais do que nunca, um sentimento que, apesar de todos os esforços para nele penetrar, se traduz através de sinais cuja interpretação não oferece ao homem qualquer certeza acerca da sua essência, «nulla certitudinis nobis reliquerunt vestigia», escreve Alanus ab Insulis, que assim define amor (*PL* 210, c. 454; cit. Gigliucci 1990: 25),

<sup>9</sup>‘Oh morte admirável! Tão admirável como uma morte que dá vida, como as feridas que curam [...]; um sol velado pode iluminar mais, uma chama latente arde mais’.

## SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

Pax odio, fraudique fides, spes juncta timori,  
est amor, et mistus cum ratione furor.<sup>10</sup>

Os textos de Hildegarda de Bingen e das Beguinas oferecem um manancial de exemplos com metáforas da morte que dá vida, da chama oculta, das chagas do pecado saradas pela bondade divina (*Symphonia*: 148),

Sanctus es ungendero  
periculose fractos  
sanctus es tangendero  
fetida vulnera.<sup>11</sup>

Essa tendência de orientação mística, que encontra na sobreposição entre contrários própria do oximoro um artifício que se presta a transmitir, através de formulações dotadas de grande acuidade, os caminhos da comunhão com o divino, convive, porém, com um outro filão ligado ao rigorismo edificante. O jogo de antagonismos é da mesma forma utilizado, porém, em sentido bastante diverso, quando não oposto. No quadro do misticismo medieval, são os Victorinos que se distinguem, em particular, pela veemência com que condenam a coincidência de opostos, porquanto destabilizadora e fragilizante. Essa corrente encontra os seus grandes antecedentes no pensamento helênico, em particular platônico e sofista, em termos que são plasmados pelo grande filão do estoicismo e depois retomados pela doutrina bíblica, como bem o mostra a primeira epístola de S. Paulo aos Coríntios. Se o sábio é aquele que é capaz de fazer face e de combater com absoluta determinação a dispersão interior que o lacera, principal fator dessa fragmentação interior é o avassalador domínio das paixões terrenas, que pululam desordenadamente à margem da racionalidade.

<sup>10</sup> 'Paz e ódio, velhacaria e confiança, esperança e temor juntos, / isso é amor, um misto de razão com delírio'.

<sup>11</sup> 'Santo és que unges / no perigo os débeis, / Santo és que purificas / as feridas fétidas'.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Assim sendo, Hugo de S. Victor condena sem rodeios, como perversos, todos aqueles que, sendo incapazes de distinguir os opostos, os vivenciam em simultâneo (*PL* 175, c. 159; cit. Gigliucci 2004: 30),

Perversi difficile corriguntur. Idcirco non possunt intelligere, quia perversi sunt, et ideo laborant et non sentiunt, et delectantur in afflictione sui, et putant bene sibi esse, dum male est. In tantum enim perversi sunt, ut iudicium veritatis non sit in eis; putantes bonum esse quod malum est, et quod bonum est malum, ponentes tenebras lucem et lucem tenebras, existimantesque amarum dulce et dulce amarum.<sup>12</sup>

Por conseguinte, pode-se verificar que o oximoro, juntamente com outras figuras de contraposição, é igualmente utilizado quando está em causa a condenação moral da fusão entre contrários. Posições desta índole encontram-se de perto ligadas ao soneto de Camões *Amor é um fogo que arde sem se ver*, por via da mediação do Petrarca latino, como especificarei.

A transversalidade da eficácia retórica das figuras de contraposição, explicitada de modo sinóptico através dos exemplos apresentados, que é dizer, no campo da poética implícita, encontra-se em perfeita sintonia com o respectivo reconhecimento em tratados de reflexão teórica, ou seja, no âmbito da poética explícita. Na *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf (que remonta, segundo o seu editor moderno, Edmond Faral, a inícios do século XIII: 27-33), a confluência de elementos que se opõem é considerada um modo de enriquecimento da linguagem (217-218 vv. 668-673),

Restat adhuc aliud quod linguam redit opimam:  
Quaelibet induitur duplicem sententia formam:

<sup>12</sup> ‘Os perversos dificilmente se corrigem. Por isso não podem compreender como são perversos, agem desse modo e não o sentem, deleitam-se com as suas aflições, e pensam que está bem assim, quando está mal. Na verdade, são tão perversos que a verdade não lhes agrada; pensam ser bom o que é mau, e o que é mau bom, pensam que as trevas são luz e a luz trevas, acham que o amargo é doce e o doce amargo’.

Altera propositam rem ponit et altera tollit  
 Oppositam. Duplex modus in rem consonat unam  
 Sicque fluunt vocum rivi duo: rivus uterque  
 Confluit: exundant voces ex duplice rivo<sup>13</sup>

Também o raciocínio escolástico explorou bem o fundo paradoxal do oximoro. Serviu-se dele, em particular, na especulação dialéctica. O oximoro põe à prova não só a coerência estrutural de uma doutrina, como também as capacidades elucubrativas de quem dele se serve com finalidades argumentativas, seja para explicitar, seja para demonstrar, ou desarticular, um pensamento ou uma ideia. Da mesma feita, é uma forma de estimular a participação activa do receptor, em particular quando anda associado à interrogação, à adivinha ou ao enigma. A estruturação em cadeia de partes do enigma ou de sequências de enigmas e interrogações adapta-se perfeitamente, pois, àquelas obras, sequências de obras ou textos de breve dimensão, escritos sob a forma de diálogo. Na verdade, em muitos desses casos o diálogo é o expediente que corrobora a exposição de um mesmo ponto de vista, através de um desdobramento de vozes.

Matthieu de Vendôme, na *Ars versificatoria*, texto proveniente do ambiente escolar de Orléans (da segunda metade do século XII, Faral: 13-14), apresenta o seguinte exemplo de enigma (177),

Quaerit amans quod habet, quod amat, quod quaerit; amantis  
 Est proprium: propriis rebus abundat, eget<sup>14</sup>

O seu ponto de partida é uma cadeia de perguntas que são indirectamente formuladas, no sentido de orientar a clareza de uma resposta, como se de uma definição se tratasse. No entanto, a questão es-

<sup>13</sup> ‘Resta uma outra coisa que torna a língua rica: / qualquer frase pode ter uma formulação dupla: / Uma delas apresenta o assunto proposto, outra / o oposto. O duplo modo harmoniza-se num só / como dois fluxos de vozes que confluem: ambos os fluxos / convergem: as vozes resultam de um duplo fluxo’.

<sup>14</sup> ‘O amante pergunta o que tem, o que ama, o que pede; do amante / é próprio; abunda neste género de coisas’.

capa aos mais elementares princípios lógicos, pois quem ama ama outra pessoa. O enigma desfaz-se facilmente, tendo em linha de conta que a solução é Narciso, enamorado da sua própria imagem, que se reflecte sobre as águas. Neste jogo de sentidos, oximoro, temática amorosa, elaboração conceptual do enigma, propósitos de definição e estratégias discursivas sustentam-se mutuamente.

Afinal, o enigma parte de uma *quaestio*, um *quod est*, ou seja, de uma pergunta acerca do *que é, qual é a coisa*, o que corresponde a uma forma de indagação que é também fulcro da definição. Matthieu de Vendôme sistematiza e explicita esses termos, num outro passo da *Ars versificatoria* acerca dos atributos capitais de uma coisa ou de uma pessoa (150),

Attributa vero, tam negotii quam personae, in hoc versiculo continentur:

Quis, quid, ubi, quibus, auxiliis, cur, quomodo, quando.

*Quis* continet xi personae attributa; *quid* continet summam facti et triplicem negotii administrationem, scilicet *ante rem et cum re et post rem*; *ubi*, locum; *quibus auxiliis*, facultatem faciendi; *cur*, causam facti; *quomodo*, modum sive qualitatem; *quando*, tempus.<sup>15</sup>

Cada um desses atributos caracterizadores responde a uma pergunta regida por uma dessas partículas, que a retórica identifica com uma etapa da definição.

É este filão literário e conceptual de arreigada tradição dialéctico-especulativa, e muito explorado pela escolástica e pelo pensamento medieval, que Camões retoma quando, em *Amor é um fogo que arde sem se ver*, apresenta uma enumeração de figuras de contração que se estende ao longo de onze versos, para dizer o que é

<sup>15</sup> ‘Os verdadeiros atributos, quer de uma coisa, quer de uma pessoa, ficam contidos neste versículo: Quem, o quê, onde, para quem, com quê, por quê, de que modo, quando. *Quem* incide sobre os atributos da pessoa; *o quê* incide sobre um conjunto de factos e sobre a organização de três tipos de factores, *antes* da coisa, *com* a coisa e *depois* da coisa; *onde*, sobre o lugar; *com quê*, sobre aquilo com que se faz; *porquê*, sobre a causa da acção; *de que modo*, sobre as qualidades da modalidade; *quando*, sobre o tempo’.

amor. Corresponde à indagação do tópico *quid sit amor*, o que é amor. Também em *Tanto de meu estado me acho incerto* o mesmo tópico se encontra bem presente, quando, no segundo terceto, se admite, «Se me pergunta alguém porque assi ando» (v. 12). Daí o seu particular interesse. Mas, no verso seguinte deste mesmo soneto, escreve, «respondo que não sei» (v. 13), o que reenvia para um outro aspecto da definição, que se prende com a sua negação, ou seja, a admissão da impossibilidade de responder a um *quid*.

O tópico da impossibilidade de definição traz para primeiro plano os efeitos do oximoro, pelo que diz respeito à falha lógica que veicula. No âmbito da temática amorosa, foi desenvolvido quer na literatura de tema profano, quer na literatura de tema religioso, moral, ou especulativo. A corrente da hermenêutica nominalista, que propugnava a existência dos nomes das coisas para além da sua efectiva realidade, elegeu-a como técnica especulativa privilegiada. O pensamento nominalista parte de uma negação, a não realidade do real. Como tal, um dos grandes problemas que se lhe coloca é o da possibilidade da existência do nada (*Disputatio regalis et nobilissimi iuvenis Pippini cum Albino scholastico*, cit. Lawner 1968: 149),

A. Quidam ignotus mecum sine lingua et voce locutus est,  
qui numquam ante fuit nec postea erit, et quem non audiebam  
nec novi.

P. Somnium te forte fatigavit, magister.

A. Quid est quod est et non est?

P. Nihil.

A. Quomodo potest esse et non esse?

P. Nomine est et re non est.<sup>16</sup>

Na senda dos socráticos, que haviam feito da impossibilidade cognitiva um modo de penetração na mente, também Santo Agostinho a admitiu na sua dimensão humana. O reconhecimento desses

<sup>16</sup> ‘Alguém que não conheço falou-me sem língua e sem voz, alguém que nunca existiu no passado nem há-de existir no futuro, e que não hei-de ouvir de novo. P. Uma profunda sonolência abateu-se sobre ti, que estavas cansado, Mestre. A. Qual é a coisa que existe e não existe? P. Nada. A. Como se pode ser e não ser? P. O nome existe, a coisa não’.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

limites pode ser, para o pecador, uma assunção que corrobora o seu aperfeiçoamento, na entrega à vontade divina. «Nunc aut nescio nec me pudet, ut estum, fateri nescire quod nescio», escreve no *De anima et eius origine contra* (1.15.25)<sup>17</sup>.

Se passarmos para o território da poesia profana de tema amoroso, é em Ovídio que podemos colher um exemplo modelar da aproximação entre o tópico do *nescio quid* (também dito *non scio quid*) e a definição do que é amor, ou a dificuldade da sua definição (*Met.* 7, 12-13),

«Nescio quis deus obstat» ait «mirumque nisi hoc est aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur.»<sup>18</sup>

A produção poética das várias literaturas em línguas derivadas do latim que, por finais da Idade Média, florescem no Ocidente da Europa, oferece-nos uma riquíssima panóplia de poemas onde a acumulação de oximoros e contraposições anda associada à definição de amor e à exploração dos seus enigmas.

Pelo que diz respeito à literatura em *langue d'oïl*, os moldes da poesia latina de tema amoroso prolongam-se, desde logo, pelos *Romans d'Antiquité*. A intensidade do amor que Lavínia dedica a Eneias é bem ilustrada, no *Roman d'Eneas*, por uma rede de metáforas e contradições já consagradas (vv. 8247-8251),

Amor, or say bien ma leçon,  
hui ne m'as tu lit se mal non,  
du bien me deveroies lire;  
or m'as nauvré, or soiez mire.  
Amor, car me sane ma plaie!<sup>19</sup>

<sup>17</sup> 'Nem sei nem tenho pudor em admitir que não sei o que não sei'.

<sup>18</sup> «Um deus que não conheço opõe-se ao que quero» diz «não me admirava que isto / fosse algo semelhante ao que chamam amor.»

<sup>19</sup> 'Amor, conheço bem a tua lição, / hoje não me ensinaste senão mal, / devias-me ensinar o bem; / feriste-me, agora sê meu médico, / Amor, cura então a minha ferida'.

## SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

Uma das obras que mais afincadamente explora os meandros de amor, o *Roman de la rose*, é também aquela onde fica contida uma das mais longas acumulações de oximoros, como se se tratasse de uma definição. Estende-se ao longo de dezenas de versos, e é colocada na boca da personagem alegórica Raison, Razão. Dela bastará citar, a título exemplificativo, tão só o seu início (vv. 4263-4268; cit. Gigliucci 1990: 50),

Amors, ce est pez haïneuse  
Amors c'est haïne amoureuse;  
c'est leautez desleaus,  
c'est la desleautez leaus;  
c'est poor toute asseüree,  
esperance desesperee;<sup>20</sup>

Por sua vez, quanto aos poetas em *langue d'oc*, as possibilidades de exploração conceptual oferecidas pelas figuras de contraposição muito atraíram o seu gosto pelo artifício. Exploraram-nas em múltiplas circunstâncias, com relevo para a apresentação dos efeitos de amor e para a sua definição através da acumulação de contrários, nos versos *de oppositis*.

A fusão de contrários é uma técnica a que os poetas occitanos fazem reiterado recurso, para mostrar a situação de impasse que vive quem ama. Escreve Raimon de Miraval (210),

Entre dos volers sui pensius  
qe.l cors me ditz q'ieu non chant mais  
et Amors no vol que m'en lais  
mentre qu'el segl'estarai vius.<sup>21</sup>

E Ponç d'Ortafâ (ed. Rossell: 151-152),

<sup>20</sup> 'Amor é paz odiosa / Amor é ódio amoroso; / é lealdade desleal, / é deslealdade leal; / é com toda a segurança, / esperança desesperada'.

<sup>21</sup> 'Entre dois querereres estou pensativo / que o coração me diz que não cante mais / e Amor não quer que deixe de o fazer / enquanto ele no mundo estiver vivo'.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Si ai perdut mon saber  
 qu'a penas sai on m'estau,  
 ni sai d'on ven ni on vau,  
 ni que·m fauc le jorn ni·l ser;  
 e so d'aital captenensa  
 que no velh ni posc dormir,  
 ni·m plau viure ni morir,  
 ni mal ni be no m'agensa.<sup>22</sup>

Por sua vez, numa cantiga de Bonifácio Calvo, que anda no *Cancioneiro da Ajuda* (266) e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (450), lê-se,

Ora non moiro, nen vivo, nen sei  
 como me vai, nen ren de mi, se non  
 atanto que ei no meu coraçon  
 coita d'amor qual vos ora direi  
 tan grand' é que me faz perder o sen,  
 e mia senhor sol non sab'ende ren.

Mas a atracção dos occitanos por formas elaboradas faz do *devinalh* e do enigma terreno fértil para a exploração de oximoros e jogos de contraposição. Como tem vindo a ser reiteradamente notado, o *devinalh* é uma modalidade compositiva particularmente apropriada para exprimir o paradoxal estado de alma do amante, em virtude do aparato retórico que convoca.

Uma das mais antigas composições da tradição occitana que se conhece é o *devinalh* de Guilherme IX de Aquitânia, o qual começa (92),

Farai un vers de dreit nien:  
 non er de mi ni d'autra gen,  
 non er d'amor ni de joven,

<sup>22</sup> 'Assim perdi o meu saber / que mal sei onde estou, / nem sei donde venho nem para onde vou, / nem que faço de dia nem de noite; / e estou em tal situação / que não estou acordado nem posso dormir, / nem me apraz viver nem morrer, / nem mal nem bem não me agrada'.

ni de ren au,  
qu'enans fo trobatz en durmen  
sus un chivau.<sup>23</sup>

Segundo Köhler, a solução para o enigma não está propriamente na negação, patente desde o primeiro verso, mas no próprio não-saber, ou seja, na incapacidade de determinar qual é a realidade da poesia e o conteúdo da composição. A dialéctica entre opostos gera uma incerteza no plano psicológico e do conhecimento, expressa através de formulações negativas, que se estende ao longo de todo o poema, desdobrando-se em sucessivas estratégias de contrários. Desta feita, se a falta de lógica que caracteriza a figura do oximoro se associa à incerteza sentimental, a sua falta de sentido indicia os efeitos da carência amorosa. Essa dificuldade de explicitação liga-se ao tópico do *non scio*, a que os occitanos deram o nome de *no-sai-que-s'es*. Daí decorre que a definição do conteúdo da composição se processe pela negativa, com um possível envolvimento pragmático. No final, o poeta diz esperar uma *contraclau*, uma solução que pressupõe a existência de uma *clau*, pelo que a satisfação amorosa só pode ter lugar enquanto correspondência entre amantes.

Sucessivamente, o *devinalh* sofre os mais variados desenvolvimentos, em intersecção com a temática amorosa, a definição, o tópico do *non scio*, o registo jocoso e outras tipologias. A própria delicadeza característica das antinomias de Bernart de Ventadorn muito deve ao seu envolvimento enigmático. Bastará recordar, da canção *Can vei la lauzeta mover*, aquela imagem de Narciso, já explorada por Matthieu de Vendôme, como se viu, convertida em espelho onde os olhos da amada coincidem com o universo onde o amante se perde (ed. Roncaglia: 69),

Miralhs, pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon,

<sup>23</sup> 'Farei uma canção sobre o puro nada / não é sobre mim nem sobre outra gente, / não é de amor nem de juventude, / nem de outra coisa, / que foi feita a dormir / em cima de um cavalo'.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

c'aissim perdei com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon.<sup>24</sup>

A linha diacrónica que passa por Raimbaut d'Orange (*Escotatz, mas no say que s'es*), Giraut de Bornelh (*Un sonet fatz malvatz e bo*), Raimbaut de Vaqueiras (*Las frevolz venson lo plus fort, Savis e fols, humils et orgoillos*) ou o anónimo autor de *Sui e no suy, fuy e no fuy* ou Peire Cardenal (*Una ciutaz fo, no sai cals*) irá depois desembocar em terreno italiano. Nesta área geográfico-literária, a reflexão acerca de amor através dos versos *de oppositis* vai-se progressivamente afastando do jogo de contrários, para penetrar com uma profundidade cada vez mais acentuada na natureza de amor, desde Ruggieri Apuliese (*Umile sono ed orgoglioso*), até à tensão entre Jacopo Mostacci, Pier de la Vigna e Jacopo da Lentini ou a canção doutrinária de Guido Cavalcanti, *Donna me prega, — perch'eo voglio dire*. Esta tendência estende-se também à poesia religiosa, com um Jacopone da Todi (*Amor de caritate*) ou, passando ao Ocidente ibérico, com as Cantigas de Santa Maria do Rei Afonso X. Está preparado o campo de onde irá brotar a poesia de Petrarca.

## 4. PETRARCA

No percurso evolutivo que diz respeito ao uso do oximoro e das figuras de contraposição, cabe um lugar de destaque a Francesco Petrarca. Reelaborou de forma estruturada os procedimentos retóricos que temos vindo a apresentar, à luz de uma nova concepção que marca a viragem dos tempos medievais para o mundo moderno. Assim se compreende como a sua obra logo se erigiu em grande ecrã através do qual se projectaram, nos séculos sucessivos, modalidades literárias largamente imitadas, que logo se constituíram em código, o código petrarquista (Marnoto 1997: 9-160).

Os versos do *Canzoniere* refizeram e exploraram toda a gama de metáforas organizadas através de jogos de contraposição, por intermédio das quais, desde tempos remotos, tinham vindo a ser transmi-

<sup>24</sup> 'Espelho, depois que me olhei em ti / mataram-me suspiros fundos / que assim me perdi como se perdeu / o belo Narciso na fonte'.

tidas as estranhezas da paixão. Assim, a chama velada que se faz mais intensa, como em Virgílio e Ovídio (*Canz.* 207, 66-67),

Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce,  
in alcun modo piú non pò celarsi

Ou a chaga de amor que não sara (*Canz.* 90, 14),

piagha per allentar d'arco non sana.

Todavia, não deixe de se ter em linha de conta que Petrarca cantou o amor nas suas mais diversas tonalidades, apesar de o código petrarquista, nos termos em que dominou o lirismo europeu do Renascimento e do Maneirismo, ter por referência o poeta do *Canzoniere*. Por conseguinte, essa mesma gama de contraposições, feita veículo de análise e penetração na intimidade do amante, pode também ser utilizada, com finalidades e com um sentido radicalmente opostos, em textos de teor edificante. Isso, noutros territórios da sua obra que não o *Canzoniere*.

No *De remediis utriusque fortunae*, encontramos uma acumulação bastante compacta e estruturada desses mesmos procedimentos retóricos. Trata-se de um tratado sob forma de diálogo, em latim, que Petrarca escreveu na última fase da sua vida, por sinal num espaço de tempo bastante breve, entre 1357 e 1358. Foi uma das suas obras que obteve maior sucesso ao longo dos séculos XIV e XV, com imediata tradução para língua italiana e também para francês, catalão, inglês e alemão, dela se conhecendo cerca de 150 manuscritos. O seu grande modelo é Séneca e o *De remediis fortuitorum*, que lhe é atribuído. O tratado de Petrarca divide-se em dois livros. No primeiro, mostra-se como, quando a vida é coroada de sucesso, o homem deve superar o orgulho próprio e moderar entusiasmos. No segundo, perante os reveses da fortuna, são apresentados conselhos para que saiba enfrentar as adversidades. As suas páginas analisam, pois, todos os movimentos e as paixões da alma com severo rigor moral.

Interessa-nos, em particular, o capítulo 69 do primeiro livro, que tem por tema o amor sensual. Nele é manejado um elenco de metáforas, oximoros e paradoxos, inspirados na precedente tradição retó-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

rica. Todavia, o que está em causa é mostrar os efeitos negativos de amor, a fim de dissuadir o pecador, atraído pelos seus encantos, de se deixar enredar nas suas malhas contraditórias (1.69),

Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum,  
dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium,  
blanda mors<sup>25</sup>

Desta feita, esse aparato retórico é chamado à ribalta para condenar amor, em virtude das suas nocivas consequências fracturantes. Metáforas e contraposições ligadas à expressão amorosa, e consagradas por uma tradição secular, como se viu, são pois reutilizadas para pôr em evidência os seus efeitos alienantes. O jogo de contrários que envolve o amante ilustra esse impacto destabilizador, que o faz perder o domínio do seu centro gravitacional.

Coincidentemente, o passo é posto na boca de Ratio, Razão, uma personagem alegórica que tem o mesmo nome da personagem que, no *Roman de la rose*, definia amor através de uma acumulação de oximoros excepcionalmente alargada. Mas o *De remediis* é uma obra de edificação moral, escrita em latim. Também Hugo de S. Victor combatera os efeitos nocivos da fragmentação entre contrários, apesar de ter em vista o amor divino.

Ora, é esse passo do *De remediis utriusque fortunae* que Camões retoma,

Amor é um fogo que arde sem se ver,  
é ferida que dói, e não se sente;  
é um contentamento descontente,  
é dor que desatina sem doer.

Pelo que diz respeito ao *Canzoniere*, há a assinalar uma famosa sequência textual em que o oximoro e o jogo de contraposições são técnicas maciçamente utilizadas. É constituída pelos sonetos, *S'amor*

<sup>25</sup> 'Amor é um fogo oculto, uma agradável ferida, um saboroso veneno, uma doce amargura, uma deleitável doença, um jucundo suplício, uma afável morte'.

## SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

*non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Canz. 132), *Amor m'a posto come segno a strale* (Canz. 133) e *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (Canz. 134), e situa-se no centro da primeira parte do *Canzoniere*. Apresenta particular interesse, por nela se encontrarem vários procedimentos literários que Camões irá modelizar em *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

Esse trístico de Petrarca já foi considerado, no seu conjunto, como uma modelização da técnica inaugurada por Guilherme de Aquitânia com *Farai un vers de dreit nien*, quando formula um enigma por acumulação de contrários (Santagata, ed. *Canz.*: 642). Do *devinalh*, Petrarca retoma não propriamente o carácter enigmático, mas a sucessão em cadeia de contraposições, que desenvolve em consonância com a forma dialéctico-escolástica da definição, usando um andamento binário (Bettarini, ed. *Canz.* I: 640). Vejamos pois (Canz. 132),

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?  
 Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?  
 Se bona, onde l'effecto aspro mortale?  
 Se ria, onde sì dolce ogni tormento?  
     S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?  
 S'a mal mio grado, il lamentar che vale?  
 O viva morte, o dilectoso male,  
 come puoi tanto in me, s'io nol consento?  
     Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.  
 Fra sì contrari vènti in frale barca  
 mi trovo in alto mar senza governo,  
     sì lieve di saver, d'error sì carca  
 ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,  
 e tremo a mezza state, ardendo il verno.

A subtileza de Petrarca fica patente logo no primeiro verso do soneto. O tópico da definição desdobra-se no da não definição, com uma formulação hipotética. Regista-se, pois, desde o início, um balançamento entre o intuito de definição e a respectiva impossibilidade, *S'amor non è / che dunque è*, entre um *non scio* e um *scio*. As perguntas que vão sendo colocadas seguem o esquema das *quaestiones* dialéctico-escolásticas (Boitani 1992). Organizam-se segundo a técnica

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

da *divisio*, a partir de uma bipartição apoiada em várias figuras de contraste, que vai sendo aprofundada membro a membro. No primeiro verso, começa-se pelo *quid est*. No segundo, passa-se do *quid* ao *quale est*, que incide sobre a natureza de amor. Os restantes versos, até ao nono, respondem a essas *quaestiones*, mas sem fornecerem uma resposta. Passa-se então à directa focalização da vida interior do amante e das suas sensações, por via metafórica.

No soneto seguinte do *Canzoniere* (*Canz.* 133), as figuras de oposição entrelaçam-se com processos estruturais de correlação de um modo tão fino, que esta composição já foi justamente qualificada (Bettarini ed. *Canz.* I: 644) como um arabesco precioso,

Amor m' à posto come segno a strale,  
come al sol neve, come cera al foco,  
et come nebbia al vento; et son già roco,  
donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale,  
contra cui non mi val tempo né loco;  
da voi sola procede, et parvi un gioco,  
il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.

I pensier' son saette, e 'l viso un sole,  
e 'l desir foco: e 'nseme con quest' arme  
mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge;  
et l'angelico canto et le parole,  
col dolce spirto ond'io non posso aitar-me,  
son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

Neste caso, o esquema do *devinalh* é mais evidente. Marca o ritmo quaternário da composição. Na primeira quadra, são apresentados os quatro elementos que correspondem às premissas do enigma, e no resto do soneto é apresentada a respectiva chave. O golpe (*segno a strale*, v. 1), o sol (v. 2), o fogo (v. 2) e o vento (v. 3) decorrem da presença da amada, Laura. Os pensamentos são setas (v. 9), o olhar é um sol (v. 9) e o fogo é o desejo (v. 10). Cada um deles, respectivamente, *punge*, *abbaglia* e *distrugge* (v. 11). Por sua vez, as suas palavras são o vento poeticamente representado pela *aura*, a brisa suave que é *señal*

## SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

da amada, num jogo conceptual e fonético entre o seu nome, Laura, e *l'aura* (vv. 12-14).

O terceiro e último soneto desta série (*Canz.* 134) é, para Santa-gata (ed. *Canz.*: 649), o que mais de perto segue a técnica dos versos *de oppositis* e o que mais se aproxima do *devinalh*,

Pace non trovo, et non ò da far guerra;  
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;  
et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;  
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregion, che non m' apre né serra,  
né per suo mi riten né scioglie il laccio;  
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,  
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;  
et bramo di perir, et cheggio aita;  
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;  
egualmente mi spiace morte et vita:  
in questo stato son, donna, per voi.

Neste soneto, acumula-se uma quantidade de figuras de oposição verdadeiramente fora do comum, ao longo de treze versos, a ilustrar o estado em que o amante se encontra. Uma primeira solução para o enigma é dada no sétimo verso, *Amore*, e uma final no último, a amada. A exuberância de emoções e artifícios está para o esquema rimático das quadras, em rima alternada, muito raro no *Canzoniere*. A composição assinala uma gradação que serve de encerramento ao trítico.

A flutuação entre estados de ânimo tão diversos apresentada neste último soneto levou vários críticos a aproximá-lo de um outro célebre soneto de Petrarca, *In dubbio di mio stato, or piango, or canto* (*Canz.* 252), considerado a composição onde mais abertamente se exprime a condição de incerteza que afecta o amante, num movimento de oscilação entre estados opostos,

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

In dubbio di mio stato, or piango or canto,  
et temo et spero; et in sospiri e 'n rime  
sfogo il mio incarco: Amor tutte sue lime  
usa sopra 'l mio core, afflicto tanto.

Or fia già mai che quel bel viso santo  
renda a quest'occhi le lor luci prime  
(lasso, non so che di me stesso estime)?  
o li condanni a sempiterno pianto;

et per prendere il ciel, debito a lui,  
non curi che si sia di loro in terra,  
di ch'egli è 'l sole, et non veggiono altrui?

In tal paura e 'n sì perpetua guerra  
vivo ch'i' non son più quel che già fui,  
qual chi per via dubbiosa teme et erra.

Apesar da gama de contraposições que o estrutura, não tem vindo a ser aproximado do *devinalh*. Diferentemente, tanto os primeiros comentadores do *Canzoniere*, como, mais recentemente, Marco Santagata e Rosanna Bettarini remetem para as incertezas que afectam o poeta por causa do estado da amada, isto é, se está viva ou se faleceu. É esse o fio condutor da série de composições que vai do soneto 249 ao 252. Esta circunstância não interessa enquanto curiosidade biográfica. Pelo contrário, é importante considerar, para as finalidades deste ensaio, que uma das poucas vezes em que Petrarca tematiza o estado de incerteza (v. 1), o fará em virtude de circunstâncias externas. Na canção 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, uma deambulação por lugares retirados, que acompanha a flutuação de estados de espírito do amante, fica contida uma referência directa ao mesmo tema, «[...] Questo arde, et di suo stato è incerto» (v. 13).

## 5. CAMÕES, O LIRISMO MEDIEVAL E PETRARCA

Antes de passarmos ao uso do oximoro e das figuras de contraposição nos seguidores de Petrarca e, finalmente, nos dois referidos sonetos, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*, convirá esclarecer alguns aspectos da ligação entre Camões e o lirismo medieval. O assunto é de particular importância e

de grande complexidade, tendo em linha de conta o papel de foco projectador que cabe à poesia occitana, também nesse domínio retórico. Conforme é sabido, foi modelo do lirismo medieval, em várias áreas geográfico-literárias da Europa. Mas, além disso, foi também seguida pelo próprio poeta do *Canzoniere*, que era atento leitor dos provençais. Por sua vez, essa questão cruza-se com uma outra que lhe é afim, e que diz respeito à transmissão e ao conhecimento da poesia medieval occitana, galega e portuguesa ao tempo de Camões. O artigo de Giuseppe Tavani sobre «I canzonieri latitanti nella Penisola Iberica» permite-nos seguir de perto, no plano filológico, os circuitos de transmissão dos seus códices (Tavani 2007).

A ligação de Camões à poesia medieval galega e portuguesa tem vindo a ser investigada em vários trabalhos e é atestada por passos que ilustram o seu manejo como fonte, numa relação interdiscursiva (Castro 2007; Almeida 1996; Marnoto 1997: 545-557; Marnoto 2007: 33-106). No entanto, não se possuem informações seguras acerca da circulação de códices de poesia medieval no Portugal quinhentista. À medida que o século XIV vai avançando, o interesse por essa produção vai decaindo. O Marquês de Santillana, na carta de introdução às suas obras, recorda um volumoso cancionero existente em casa de sua avó, D. Mencia de Cisneros. Trata-se, contudo, de informações vagas e até algo contraditórias. No elenco da biblioteca real portuguesa, ao tempo de D. Duarte, enumeram-se três itens referentes à poesia medieval ibérica. Mas o seu efectivo conteúdo, por entre tantas conjecturas, continua a ser uma incógnita. Para um período mais tardio, a transmissão seguiu a via editorial, com o vasto repositório de poesia portuguesa e castelhana produzida em ambiente de corte entre a segunda metade do século XV e os primórdios do século XVI, o *Cancioneiro geral* organizado por Garcia de Resende, que saiu em 1516. Apesar de todas as lacunas que pontuam o seu processo de transmissão filológica, facto é que a memória da poesia medieval ibérica está presente no lirismo de Camões, que a submete a um subtil processo de reelaboração e de revitalização.

Quanto à sua relação com a poesia occitana, o assunto é referido de passagem por vários estudiosos, e mereceria uma investigação específica, face aos avanços críticos verificados no âmbito do lirismo medieval. No entanto, qualquer pesquisa nesse domínio se depara

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

com uma dificuldade de base, a ausência de passos que ilustrem o seu manejo como fonte, de modo a atestar uma relação interdiscursiva.

Uma questão desde logo a considerar é a possibilidade de circulação, em Portugal, de códices de poesia provençal, catalã ou, de uma forma geral, occitana. Recorda Giuseppe Tavani que a área de mais densa circulação da poesia occitana é a zona centro-setentrional da Península Itálica, ao passo que, no Sul de França e na Península Ibérica, dela se encontram sinais mais rarefeitos (Tavani 2007). Em âmbito ibérico, a sua presença segura ou a existência de informações acerca de códices que andam desaparecidos limitam-se à Catalunha. Nesta área, foram confeccionados os cancioneiros V (actualmente na Biblioteca Nazionale Marciana de Veneza), Sg e Vega-Aguiló (Biblioteca de Catalunya, Barcelona), ou ainda outros hoje apenas conhecidos de forma fragmentária. A análise desta situação leva Tavani a considerar a existência de outros cancioneiros *foragidos*, cujo paradeiro actualmente se desconhece, mas que poderão vir a ser localizados.

Já pelo que diz respeito a Castela, Leão e Portugal, admite-se geralmente a possibilidade da passagem de alguns trovadores pelas cortes de Afonso X e de Fernando III, mas não por Portugal. Mesmo assim, nas bibliotecas do Ocidente e do Centro da Península não há cancioneiros ou folhas soltas que representem a sua poesia, nem tão pouco qualquer notícia precisa que reenvie para a sua circulação. Uma tal ausência não deixa de suscitar perplexidades. A dinastia que reinava em Portugal era borgonhesa e o pai de D. Dinis, Afonso III, estanciou em França, onde desposou a Condessa de Boulogne-sur-Mer. Além disso, o Rei-trovador faz alusão aos provençais em duas composições, «Quer'eu en maneira de proençal / fazer agora un cantar d'amor» (*Cancioneiro da Vaticana* 123; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 520b), e «Proençaes soen mui ben trobar» (*Cancioneiro da Vaticana* 128; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 524b)— o que coloca o problema de se saber como teria conhecido a sua poesia.

Por conseguinte, constata-se, num plano geral, a ausência de testemunhos que atestem a circulação de poesia occitana no Ocidente da Península Ibérica, e, no quadro do lirismo camoniano, a ausência de uma intersecção interdiscursiva inequívoca, que sustenha o respectivo conhecimento. Assim sendo, permanece a possibilidade de exploração de uma via hermenêutica, no sentido de identificar uma eventual

modelização de códigos próprios da poesia occitana, documentada pela sua obra. Esse processo terá então de ser enquadrado no dinamismo característico da evolução, transformação e superação a que a poesia medieval de tema amoroso foi sujeita por Petrarca, sem perder de vista as sucessivas mediações literárias que vão até à segunda metade do século XVI. Isto, tendo em vista o assunto em estudo, o oxímoro e as figuras de contraposição.

Com Petrarca, inicia-se uma nova estação da lírica amorosa, em concomitância com a viragem dos tempos medievais para o Renascimento. Apesar de seguir os trovadores provençais, de retomar muitos dos seus artifícios retóricos e de modelizar formas compositivas por eles já anteriormente cultivadas, a sua concepção da poesia e do amor é claramente diferenciada. É também em função dessa charneira que melhor se pode entender o impacto da sua obra. Desbravou de forma pioneira um novo universo lírico, e de tal modo que a partir dela se formou um modelo com incidência dominante em toda a poesia europeia até ao Romantismo, o código petrarquista.

A relação de Petrarca com os provençais e a análise dos processos de reelaboração a que submeteu a sua poesia foram estudadas numa série de trabalhos que se estende desde os alvares do século XX (Scarano), até às mais recentes pesquisas de Maurizio Perugi (Perugi 1985; 1990) e de Marco Santagata (Santagata 1990). De entre os vários domínios implicados no âmbito dos códigos literários, o que diz respeito ao uso do oxímoro e das figuras de contraposição assume um carácter absolutamente sintomático. De facto, na forma como Petrarca concebe e constrói esses artifícios retóricos reflectem-se as linhas estruturantes do seu trabalho de modelização das fontes que maneja.

Com os jogos de oposições, o poeta do *Canzoniere* dá continuidade a uma técnica muito apreciada pelos occitanos, que depois trabalha de forma extremamente calibrada, de acordo com a lição de equilíbrio formal dos autores da Antiguidade. Mas o confronto inerente a esses contrários espelha a confluência de dois dos seus precedentes essenciais, no âmbito da produção em língua vulgar, os provençais e os poetas do *dolce stil novo*. Dos primeiros, retoma a dimensão terrena do amor, dos segundos, o anseio espiritualizante. Daqui resulta uma tensão entre opostos que se sobrepõem, onde se espelha o estado de espírito de um amante cindido e fragmentado, o

designado dissídio. Desta feita, o aparato retórico erige-se em fundamental instrumento de penetração e análise da intimidade de um amante dividido. Essa tensão entre opostos que se sobrepõem encontra exacto correspondente, pois, na figura de retórica do oximoro.

Daqui resulta que, no uso do oximoro e das figuras de contraposição, Petrarca se diferencia dos seus precedentes occitanos em função de dois factores primordiais, relativos ao plano da expressão formal e ao plano semântico-pragmático.

O ponto resolutivo desta segunda vertente situa-se, mais do que ao nível semântico, ao nível semântico-pragmático, e é nesse âmbito que a especificidade do lirismo de Petrarca e dos seus seguidores pode ser colhida (Marnoto 1997: 89-94). Ao imitar a poesia occitana, reformula-a em função de uma nova modulação realístico-psicológica que traz as vivências do amante para primeiro plano, a fim de serem indagadas nas profundezas da sua intimidade. É claro que essa incidência realística não tem sentido em função da extensão, ou seja, na dependência de circunstâncias espaço-temporais historicamente documentadas ou da identificação da mulher amada pelo poeta, em termos de verdadeiro ou falso. Semelhante perspectiva enredou o estudo deste assunto, ao longo de séculos, nas malhas de uma casualidade fantasiosa e de um biografismo estéril.

O *Canzoniere* assume um papel de filtragem, em sentido codificador, que é atestado pela obra dos seguidores de Petrarca. Motivos, temas e módulos expressivos que circulavam na anterior tradição, latina ou em língua vulgar, mas que não tiveram entrada na obra de Petrarca, não terão igualmente relevo na poesia petrarquista. Contini caracterizou o lirismo petrarquiano através de uma série de contrapontos que o diferencia de Dante (Contini 1970). Se essas oposições não podem ser levadas à letra, nelas se encerram tendências de grande acuidade. Uma delas diz respeito à força e até à violência verbal que pode caracterizar uma linguagem marcada pela variedade de tons e estilos, como o é a de Dante, em contraste com aquela melancólica suavidade que é uma constante nos versos de Petrarca. Daí decorre a marginalização de pares de oposições mais ásperos, que envolvem sentimentos de ódio e rancor ou reacções psicológicas hostis. Concomitantemente, o respectivo tratamento, na obra dos poetas petrarquistas italianos, constitui uma circunstância de excepção, que

pode ser resultado da interferência com outros códigos epocais ou veicular intuítos transgressivos (Gigliucci 2004: 20).

Daqui resulta que, no quadro dos processos de evolução próprios do dinamismo dos códigos literários, os antecedentes provençais da poesia de Petrarca são sujeitos a uma operação de modelização, orientada no sentido da sua superação, que depois irá marcar a obra dos seus seguidores. E Camões é um poeta petrarquista. Por esta via, entre Camões e os occitanos não há soluções de continuidade.

A título exemplificativo, atente-se no espaço que corre entre a belíssima estrofe de Raimon de Miraval (210), que já anteriormente citei, e o estado de incerteza de Camões,

Entre dos volers sui pensius  
 qe.l cors me ditz q'ieu non chant mais  
 et Amors no vol que m'en lais  
 mentre qu'el segl'estarai vius.

As hesitações que dominam Miraval são efeito da vontade do coração e de Amor, ambos personificados, o primeiro enquanto elemento psico-somático, o segundo enquanto figura alegórica. O facto de se tratar de duas entidades abstractas, que têm o poeta sob a sua égide, e cujos intuítos são entre si contraditórios, deixa uma limitada margem para a expressão directa da personalidade.

Diferentemente, em *Tanto de meu estado me acho incerto* o estado de incerteza inunda a intimidade do poeta. Sensações, emoções e sentimentos são directamente focados através de um suporte retórico pautado pela lição dos clássicos.

#### 6. OS POETAS PETRARQUISTAS

O soneto de contraposições alcançou uma voga extraordinária na poesia petrarquista e encontrou imitadores em literaturas de toda a Europa. Teve por grande referência os sonetos do *Canzoniere*, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (132), *Amor m'a posto come segno a strale* (133), *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (134) e *In dubbio di mio stato, or piango, or canto* (252), acima transcritos. Camões segue esse mesmo filão petrarquista em *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Já Faria e Sousa (*Rimas varias* I 1685: 25), a propósito da primeira dessas composições de Camões, depois de transcrever *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, remetia para a conhecida composição de Luigi Groto (*La prima parte delle rime*: 41.66; *La lirica*: 983-984, acompanhada de comentário),

Ardo nel ghiaccio, e agghiaccio in mezo al foco,  
tremo la state, e a mez'il verno sudo,  
altrui son dolce, a me medesmo crudo,  
corro senza mutar nè piè, nè loco.

L'altrui a doglia, il mal mio prendo à gioco,  
apro gli occhi al ben d'altri, al mio li chiudo  
offro al nemic'armato il fiancho ignudo,  
miro, odo, e grido, cieco, sordo, e fioco.

Chi mi ama odio, chi mi odia servo, e amo,  
ov'io stesso m'abbruci il foco desto,  
ov'io stesso m'annodi i lacci tramo.

A mia salute pigro, al danno presto,  
nè gradisco il morir, nè'l viver bramo.  
Hor chi stato sostien peggior di questo?

É claro que Faria e Sousa não deixou de sublinhar a supremacia do texto camoniano. Mas tratarei a questão comparativa mais detalhadamente adiante.

Muitos outros sonetos de petrarquistas italianos, portugueses, espanhóis, etc., poderiam ser evocados. Nesse *mare magnum*, qualquer enumeração é, a bem dizer, infinda, e a cronologia das composições aconselha grande cautela no estabelecimento de precedentes, por não existirem, tantas vezes, dados cronológicos precisos.

Um dos mais famosos sonetos da poesia petrarquista em que foi utilizada a enumeração de oximoros e figuras de contraposição para explorar o estado interior do amante é o de Pietro Bembo (*Prose e rime*: 542),

Lasso me, ch'ad un tempo e taccio e grido,  
e temo e spero e mi rallegro e doglio,  
me stesso ad un Signor dono et ritoglio,  
de' miei danni egualmente piango e rido.

## SOBRE FIGURAS DE OPOSIÇÃO EM DOIS SONETOS DE CAMÕES

Volo senz'ale e la mia scorta guido,  
non ho venti contrari et rompo in scoglio,  
nemico d'humiltà non amo orgoglio,  
né d'altrui né di me molto mi fido.

Cerco fermar il sole, arder la neve,  
et bramo libertate et corro al giogo,  
di fuor mi copro et son dentro percosso.

Caggio quand'i' non ho chi mi rileve;  
quando non giova, le mie doglie sfogo,  
et per piú non poter fo quant'io posso.

Esta composição retoma, selecciona e reorganiza, com uma precisão quase geométrica, temas e artifícios retóricos do *Canzoniere*, através de um processo que é típico da poesia de Bembo e que já foi designado como hipercodificação. Erige-se, pois, numa espécie de fórmula das mais eficazes formulações contrastivas através das quais Petrarca analisou o que sente quem ama.

Na verdade, reelabora um madrigal (cujo *incipit* é o mesmo) que figurava numa primitiva redacção dos *Asolani*, representada pelo manuscrito actualmente depositado na Biblioteca Querini Spampalia de Veneza. O madrigal é uma composição breve, à qual os poetas petrarquistas conferiram um andamento melódico, estilizando elegantes imagens. Bembo teria sentido que os seus versos se caracterizavam por um tom demasiado próximo daquelas tonalidades cortesãs edulcoradas, pelo que acabou por substituir esse madrigal por um passo em prosa no qual explana, através de uma espécie de paráfrase dos seus versos, os efeitos contraditórios de amor.

No primeiro livro dos *Asolani*, encontram-se, de facto, bastas páginas que podem ser confrontadas com o modo como o estado de enamoramento é apresentado por Petrarca e por toda uma tradição petrarquista. Nelas são utilizadas metáforas e jogos contrastivos que também encontramos nos dois sonetos de Camões, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*. Por exemplo (*Prose e rime*: 336-337),

Perciò che quale vive nel fuoco come salamandra, quale ogni caldo vital perduto si raffredda come ghiaccio, quale come

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

neve a sole si distrugge, quale a guisa di pietra, senza polso, senza spirito, mutolo e immobile e insensibile si rimane. Altri fia che senza cuore si viverà, a donna che mille strazii ad ogni ora ne fa avendol dato; altri ora in fonte si trasmuta, ora in albero, ora in fiera; e chi, portato da forzevoli venti, ne va sopra le nuvole, stando per cadere tuttavia, e chi nel centro della terra e negli abissi più profondi si dimora. [...] E fannoci a credere, che vero sia quello che algun filosofo [Platone] già disse, che gli uomini hanno due anime ciascuno, con l'una delle quali essi all'un modo vogliono e con l'altra vogliono all'altro.

No primeiro livro dos *Asolani*, fica contida uma dissertação acerca de amor que acompanha as normas de cortesia, no seu equilíbrio e elegância, próprias de tantos tratados renascentistas italianos, com relevo para *Il Cortegiano* de Baldessar Castiglione. Essa harmonia faz dele uma referência do neoplatonismo amoroso. Bem nota Aguiar e Silva que o neoplatonismo quinhentista de forma alguma pode ser confundido com uma atitude espiritualizada, decorrendo antes de um equilíbrio cujas implicações, em última instância, assumem uma escala cósmica (Silva 1994: 163-177). Ora, o primeiro livro dos *Asolani* acompanha de perto essa corrente de pensamento, na sua vertente cortesanesca, à semelhança do que se passa, aliás, em largos espaços das rimas de Pietro Bembo. A remissão para Platão esclarece bem, se necessário fosse, essa filiação doutrinária, na sua especificidade. As duas almas da tradição neoplatónica a que Bembo se refere têm anseios diversificados, e é desse encontro entre contrários que surge o equilíbrio. Paralelamente, a coexistência de estados de espírito e anseios contraditórios é pressuposto de uma vivência amorosa caracterizada pela sua harmonia.

Este conjunto de dados coloca *Tanto de meu estado me acho incerto* na senda de um neoplatonismo equilibrante. Aliás, Faria e Sousa nota que, no seu desfecho, Camões se distancia com vantagem do citado soneto de Luigi Groto, *Ardo nel ghiaccio, e agghiaccio in mezo al foco* (*Rimas varias* I 1685: 25). Na opinião deste crítico, o último verso de Groto, «Hor chi stato sostiene peggior di questo?», revela falta de decoro perante a causa do seu estado, «deviendo estimarlo por ella como el mejor, o dexarlo a la consideracion de la Amada, como lo hazen los dós Maestros, y el mio con más afecto» (*Rimas varias* I 1685:

25). Esses dois mestres são o Petrarca de *Pace non trovo, et non ò da far guerra e, con más affecto*, o Camões de *Tanto de meu estado me acho incerto*. É que Camões consubstancia no seu jogo de contraposições, como bem o intuiu Faria e Sousa, as premissas de um neoplatonismo equilibrante.

De entre as composições de petrarquistas italianos que desenvolvem o jogo de contrários, recorde-se o elegante soneto de Gaspara Stampa (*Le rime* 192), o qual não deixa de remeter, no seu segundo terceto, para o Bembo de *Lasso me, ch'ad un tempo et taccio et grido*,

Amor, lo stato tuo è proprio quale  
è una ruota, che mai sempre gira,  
e chi v'è suso or canta ed or sospira,  
e senza mai fermarsi or scende or sale.

Or ti chiama fedele, or disleale;  
or fa pace con teco, ed or s'adira;  
ora ti si dà in preda, or si ritira;  
or nel ben teme, ed or spera nel male;  
or s'alza al cielo, or cade ne l'inferno;  
or è lunge dal lido, or giunge in porto;  
or trema a mezza state, or suda il verno.

Io, lassa me, nel mio maggior conforto  
sono assalita d'un sospetto interno,  
che mi tien sempre il cor fra vivo e morto.

Gaspara Stampa acompanha, também ela, o tom comedido do neoplatonismo cortesanesco. Contudo, os contrários de amor podem ser igualmente desenvolvidos sob uma perspectiva mais áspera e dolorosa. São muitas as composições que a adoptam, como seja «De' suoi contrari entro a le parti estreme / mi spinge e quinci e quindi acerbo e fero» de Ascanio Pignatelli, ou o soneto de Ferrante Carafa (*Libro quinto*: c. 376),

Con doppio mal si stempra e si consuma  
il tristo core e con un novo impaccio,  
perché temprar le fiamme non può 'l ghiaccio  
di quel, né 'l foco or la nevosa bruma;

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

e se l'ardor fa che fremendo spuma  
la neve entro a un bollor, tal mi disfaccio,  
e tremando ora io grido e ardendo or taccio:  
che il gelo e il foco or l'alma agghiaccia e alluma.

Onde il morir fora il miglior fra tanti  
contrari affanni, ma morir non posso,  
ch'ancidendomi l'un, l'altro m'aita.

Così, lasso, in sospiri e in tristi pianti  
languendo io mi disnervo e mi disosso,  
ma pur morendo ognor dammi Amor vita.

A acumulação de composições que desenvolvem os contrários de amor de modo disfórico, nas secções de incidência maneirista que fazem parte das várias antologias de poesia petrarquista italiana, é sintomática. O Maneirismo caracteriza-se não só pelo gosto do artifício construtivo, como também por uma visão desenganada e sombria do mundo e do amor. De facto, Carafa recorre a metáforas às quais a linguagem do *Canzoniere* é refractária, como *disnervo* e *disosso* (v. 13), pela acutilância com que transmitem as penas de quem ama. Metáforas desse género não têm entrada, da mesma feita, nos dois sonetos de Camões. Essa ausência reforça a sua conformidade com um princípio de harmonia neoplatónico.

A esse propósito, Roberto Gigliucci distinguiu o oximoro disfórico do oximoro eufórico, o primeiro *buono*, o segundo *cattivo* (Gigliucci 2004: 35). Se a contradição é sentida como feliz, então a situação é de plenitude. Se é sentida como dolorosa, gera desespero, podendo suscitar a indignação do amante. A distinção equaciona, em termos de funcionamento retórico, um dado de base relativo à figura do oximoro. Este artifício não é, por si, *buono* ou *cattivo*, são as circunstâncias semântico-pragmáticas envolvidas pelo seu uso que lhe conferem esse sentido específico.

O oximoro disfórico transmite muito bem o desatino de um amor sentido como enfermidade, na sequência de uma tradição que decorre da medicina hipocrática e do pensamento aristotélico, e depois tem grande divulgação a partir da Idade Média, ao longo de um percurso estudado por Maurizio Perugi no anterior ensaio do presente volume. Bem reagem os Victorinos a um amor expresso através

de contrários. Por sua vez, o oximoro eufórico, utilizado em vastos territórios da literatura de espiritualidade, encontra-se de perto ligado àquele neoplatonismo quinhentista que tende para a harmonização de termos contrastantes. A coexistência entre opostos e a falta de racionalidade que sustêm essa figura de retórica mantêm-se, mas o choque entre os seus termos remete para a confiança num plano superior que rege a contradição. Na verdade, o neoplatonismo concebe o universo como uma rede de elementos intimamente ligados, os quais, mesmo sob um aparente contraste, obedecem a um princípio de harmonia superior. Subjaz a essa concepção o conceito platónico e cristão de criação, num acto de bondade que só poderia ter por fruto um universo em equilíbrio.

Pelo que diz respeito ao oximoro disfórico, dele se podem colher inúmeros exemplos naquela parte da obra de Camões, caracteristicamente maneirista, ligada ao desengano e ao desconcerto do mundo.

Mas voltemos ao soneto de correlações. *Lasso me, ch'ad un tempo et taccio et grido*, de Pietro Bembo, acima transcrito, ilustra o uso do oximoro eufórico e da estruturação binária das correlações. Esse modelo que obedece a um arranjo dual foi seguido nas composições dos poetas petrarquistas que temos vindo a citar. No entanto, a atracção pelo artifício levou ao desenvolvimento de outro tipo de estruturas com andamento ternário, por sinal muito elaboradas. Emblematiza esta voga o famoso soneto do veneziano Domenico Venier (*Libro quinto: c. 263*),

Non punse, arse o legò, stral, fiamma o laccio  
D'Amor giamai si duro e freddo e sciolto  
cor, quanto 'l mio ferito, acceso e 'nvolto,  
misero pur ne l' amoroso impaccio.

saldo e gelido più, che marmo e ghiaccio,  
libero e franco i' non temeva stolto  
piaga, incendio o ritegno, e pur m'ha colto  
l'arco, l'esca e la rete in ch'io mi giaccio.

E trafitto e distrutto e preso in modo  
son, ch'altro cor non apre, avvampa o cinge  
dardo, face o catena oggi più forte.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Ne fia credo che 'l sangue, il foco e 'l nodo,  
Che 'l fianco allaga e mi consuma e stringe,  
stagni, spenga, o dissolva altri, che morte.

Venier toma como ponto de referência o soneto do *Canzoniere*, *Amor m'a posto come segno a strale* (133), acima transcrito, donde retira a tríade de substantivos enunciada no primeiro verso, *stral*, *fiamma* e *laccio*, a qual rege todo o sistema de correlações tripartidas que estrutura a composição.

De entre os seus tantos imitadores, distingue-se Ludovico Paterno, *Mi punge, annoda e arde a parte a parte* (*Nuovo Petrarca*: 222). Luigi Groto opera uma intersecção de correlações binárias e ternárias não isenta de dificuldades compositivas (*La prima parte delle rime*: 58; *La lirica*: 991),

A un tempo temo e ardisco, ardo e agghiaccio  
quando a l'aspetto del mio amor mi fermo  
e stando al suo cospetto, al'or poi fermo,  
godo, gemo, languisco, guardo e taccio.

Al gel m'apprendo, e al gran foco mi sfaccio.  
Nasco e mi scorgo morto, sano e infermo  
casco e risorgo, mi dò in mano e scermo.  
Al ciel ascendo, e in humil loco giaccio.

Per la mia donna or merto, or vil mi trovo.  
La speme casso e spero, offro e ritoglio.  
Ho pene e gioie, ho pianto e riso alterno.

Per madonna stato erto, e humil provo.  
Vò basso e altero, or soffro, ora mi doglio.  
Ho bene e noie, Paradiso e inferno.

Na verdade, a combinação de correlações binárias com correlações ternárias é uma técnica rebuscada. O soneto de Groto tem particular interesse para a análise de *Tanto de meu estado me acho incerto*, dado que Faria e Sousa nele encontra parecenças com o de Camões (*Rimas varias* I 1685: 25). Seria difícil fundamentar essas semelhanças com algum pormenor. Metáforas e figuras de contaposição pouco têm em comum e o arranjo das correlações é diverso. No entanto, o confronto entre *A un tempo temo e ardisco, ardo e agghiaccio*, por um

lado, e *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*, por outro lado, mostra bem a relativa sobriedade retórica dos dois sonetos de Camões. Já tem sido notado que esses dois sonetos são menos artificiosos do que os sonetos de contraposições de Petrarca, mas essa conclusão é ainda mais evidente se for também feita a sua comparação com composições como as apresentadas.

Apesar de serem construídos a partir de imagens largamente utilizadas no *Canzoniere* e em todo o lirismo petrarquista, os esforços de identificação de uma sua fonte interdiscursiva próxima, no âmbito do lirismo, têm-se vindo a mostrar infrutíferos. Em meu entender, *Tanto de meu estado me acho incerto* procede a uma modelização muito específica das linhas mestras do código petrarquista, ao passo que a fonte de *Amor é um fogo que arde sem se ver* é petrarquiiana, mas deverá ser procurada no Petrarca latino.

*Amor é um fogo que arde sem se ver* tem propósitos de definição do que é amor, um tema que também foi tratado por vários poetas petrarquistas. Poder-se-ia recordar, desde logo, Pietro Bembo, *Amor è, donne care, un vano e fello* (*Prose e rime*: 535-536), um poema em *terza rima* que muito provavelmente estaria na memória de Galeazzo di Tarsia quando escreveu o soneto *Amor è una virtù che né per onda* (28-30). Também Boscán tem um soneto sobre os efeitos de amor em cujos versos se acumula uma série de interrogações, *Bueno es amar, ¿pues cómo daña tanto?* (197-198). No entanto, a fonte próxima de Camões é um passo do tratado latino de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, como se viu.

Esse excerto do *De remediis* teve larga circulação e foi reiteradamente imitado nos séculos XV e XVI. Recordem-se Jacopo Sanguinacci, «Amor è un aspro foco, un soave ardore» (canção *Non perché io sia bastante a dichiararte*, *Quattrocento*: 261); Marcantonio Epicuro, «È un dolce toscò, un agghiacciato ardore, / è tra gli affanni un lacrimar contento; / piaga nascosta e colma de tormento» (soneto *Se vuoi saper che cosa è 'l fiero amore*, 127); ou Giambattista Maganza, em dialecto pavano, «Saiu, brigà, que consa ch'è l'Amore? / un muzzar l'alegrisia, e correr drìo / a la so duògia»<sup>26</sup> (*Cinquecento*: 413).

<sup>26</sup> 'Sabeis, gentes, que coisa é o amor? / um fugir da alegria, correr atrás / da sua dor, do seu mal, do seu ardor'.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Pelo que diz respeito à área ibérica, Camões poderia ter eventualmente conhecido o passo de *La Celestina* de Fernando de Rojas, «Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce e fiera herida, una blanda muerte» (II 59).

Apesar de todas essas possíveis instâncias mediadoras, tendo em linha de conta a grande divulgação do *De remediis* e a consistente representação das suas edições nas bibliotecas portuguesas, há um alto índice de possibilidade de que conhecesse o original de Petrarca.

Não deixa de ser sintomático que, nas páginas daquele que é, juntamente com o *De amore* de Marsilio Ficino, um dos maiores tratados de especulação conceptual sobre o neoplatonismo amoroso, o *Libro de amore* de Mario Equicola, esse mesmo passo seja retomado de forma muito próxima (*Libro de amore*, cit. Gigliucci 2004: 50),

foco latente, grata ferita, veneno che delecta, dolce amaritudine, delectabil morbo, iocundo supplicio, blanda morte, ogni amante esser ceco et credulo.

Mais uma vez, o terreno de referência é o de um neoplatonismo que aplaca a tensão entre opostos.

## 7. DOIS SONETOS DE CAMÕES

Os oximoros e as contraposições que estruturam *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver* têm por antecedente, no plano semântico, uma tradição que remonta às origens da literatura europeia, conforme foi apresentada. Apesar de a poesia occitana ter sido um dos mais importantes veículos de mediação desses artifícios para as várias literaturas em vulgar, são poucas as probabilidades de que Camões conhecesse directamente a sua produção. Todavia, como homem de grande cultura que era, não deixaria de a conhecer, enquanto referência literária de fundo. Aliás, técnicas a que fui fazendo referência, como os versos *de oppositis* ou a prática especulativa da definição e do enigma, eram matérias sobejamente difundidas no ensino e pelos tratados que circulavam na época.

Entre Camões, por um lado, e a poesia elegíaca latina, a poesia religiosa e mística medieval e a tradição occitana, por outro lado, si-

tua-se Petrarca. E o código petrarquista foi o grande ecrã mediador que serviu de veículo na transmissão e na modelização desses precedentes. Parte deles, conhecê-los-ia eventualmente por via directa, outros por via indirecta. Mas o factor resolutivo que marca a superação do uso do oximoro e das figuras de contraposição em toda a literatura anterior a Petrarca é aquele investimento semântico-pragmático que traz para primeiro plano a intimidade do amante, e, paralelamente, a geometria construtiva que a veicula, no plano retórico, sintáctico, métrico e assim sucessivamente.

Camões retoma a tradição petrarquista, mas modeliza essas figuras de um modo específico. Ilustra-o, no caso de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, o modo como trabalha a fonte dos primeiros versos, e, em *Tanto de meu estado me acho incerto*, é o próprio estado de incerteza a mostrá-lo.

O início de *Amor é um fogo que arde sem se ver* retoma o passo do *De remediis* que já transcrevi (1.69),

Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum,  
dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium,  
blanda mors

Camões inverte o sentido edificante que marca esta sequência de opostos e, ao mesmo tempo, o seu efeito pragmático. Petrarca colocara-a na boca da personagem Ratio, a fim de dissuadir todos aqueles que se sentiam atraídos pelos encantos de amor. As metáforas e os jogos de contraposição presentes no passo transcrito circulavam quer na tradição poética antiga de tema profano, quer na literatura religiosa medieval. No *De remediis*, é levado a cabo um complexo processo de intersecção desse conjunto de precedentes. Para caracterizar o amor, Petrarca serve-se de metáforas, oposições e oximoros usados na tradição profana, mas, da interrelação dialógica estabelecida, resulta o seu sentido destabilizante. E, no entanto, esses artifícios circulavam na literatura religiosa para traduzir os inexplicáveis paradoxos do amor divino. É certo que, diferentemente, como vimos, esse manejo de contrários também mereceu condenação em certos meios religiosos, antes de mais por parte do pensamento victorino. Hugo de S. Victor considerava imprópria a sua aplicação ao amor devido a Deus.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Ora, Petrarca transfere essa estratégia conceptual de reprovação para o campo do amor profano, que condena a partir de pressupostos paralelos.

Com Camões, passa-se a um novo círculo dessa espiral. A formulação, que no tratado moral de Petrarca visava a condenação de amor e a dissuasão dos amantes, é retomada, mas para valorizar o jogo de contrários carregado pelo amor profano. Opera-se, assim, uma inversão de sentido que evidencia as capacidades criativas de Camões e a abrangência cultural do sistema de intersecções que põe em movimento.

A base conceptual que a sustém é o pensamento neoplatónico, concebido à luz da perspectiva anteriormente referida. Aliás, são semelhantes os termos em que Mario Equicola retomara a citação do *De remediis*, no referido passo do *Libro*.

No comentário a *Amor é um fogo que arde sem se ver*, Faria e Sousa nota que Camões mostra como amor gera conformidade entre quem ama (*Rimas varias* I 1685: 162). Aliás, prefere a lição segundo a qual amor causa «nos mortais corações conformidade» (v. 13), que é a que diz constar no manuscrito que segue, à de «nos corações humanos amizade», que é a da segunda edição das *Rimas* (1598), justificando, «conformidade tiene gran correspondencia con las contrariedades que propus, como opuesto dellas». Na verdade, sabemos que Marsilio Ficino considerava a amizade uma forma de amor. Mas Faria e Sousa é de opinião que *conformidade* se adapta melhor à composição, por mostrar como os contrários se harmonizam.

Também o soneto *Tanto de meu estado me acho incerto* foi situado, por comentadores e críticos camonianos de um passado mais ou menos recente, na órbita do neoplatonismo. Faria e Sousa interpretou-o como expressão de um amor que «conduze al deseo de las cosas divinas, y de la paz tranquila» (*Rimas varias* I 1685: 27). Quanto a Teófilo Braga (Braga 1911: 26-34), incluiu-o na série de composições que relaciona com os *Diálogos de amor* de Leão Hebreu. Ambos os estudiosos captaram a tensão harmonizante que o sustém, apesar de hoje se reconhecer que não tinham condições para penetrar nas linhas de força do neoplatonismo de Camões. A sua interpretação é prejudicada por uma concepção do neoplatonismo como aspiração espiritual desligada do plano terreno e por uma leitura fragmentária

dos *Diálogos de amor*. Investigações mais recentes situam no cerne do neoplatonismo um princípio de harmonia cósmica, que poderá compreender também o plano material (Silva 1994: 163-177). Além disso, os *Diálogos de amor* seguem o hebraísmo, doutrina à qual Camões não parece estar ligado, e compilam noções várias que tinham intensamente circulado em anteriores tratados de matéria amorosa.

Por sua vez, Agostinho de Campos, na sua antologia de Camões, divide os sonetos por assuntos (Sonetos prologais; Filosofia do amor; Madrigais; Despedidas e saudades; Erros seus, má fortuna; Amor ardente; Dinamene; Deus, vida e morte) e inclui *Tanto de meu estado me acho incerto* na secção intitulada Madrigais (*Camões lírico IV s.d.*: 76-77). Na verdade, o madrigal é uma tipologia compositiva, pelo que a designação terá sido utilizada em termos aproximativos. Talvez fossem a elegância e a harmonia estrutural que caracterizam a composição a levarem Agostinho de Campos a designá-la como madrigal. Da mesma feita, porém, corre-se o risco de subalternizar um aspecto fulcral para a compreensão do modo específico como Camões trabalha o oxímoro e a contraposição, ou seja, as modalidades literárias através das quais é levada a cabo a exploração do estado de incerteza e é propulsionada a dialéctica camoniana.

A célebre dialéctica de Camões foi apresentada por Jorge de Sena com base no dualismo intrínseco que caracteriza a sua cosmovisão (Sena 1980 I: 29). Camões tende, de facto, a organizar a sua poesia num sistema de dualidades, tanto no plano conceptual como no plano formal. Essa dialéctica sobrepõe-se, porém, ao dissídio petrarquista, que enfatiza a impossibilidade de conciliar os seus pólos. Nestes sonetos, em particular, retoma não tanto a angústia dessa impossibilidade, quanto o seu carácter irresoluto. Apesar de distintos, os termos em oposição revertem um sobre o outro. A resolução afirma-se através da sua própria negação, num processo em que cada avanço implica um novo recuo (Marnoto 2007: 7-32). Por consequência, fica inviabilizada qualquer espécie de síntese. A dialéctica camoniana é um processo que evolui a partir das suas próprias contradições, que se vão recompondo e desdobrando através de sucessivas transformações (*Vós que, d'olhos suaves e serenos, Rimas*: 132),

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

E não cuide ninguém que algum defeito,  
quando na coisa amada s'apresenta,  
possa deminuir o amor perfeito;  
antes o dobra mais; e se atormenta,  
pouco e pouco o desculpa o brando peito;  
que Amor com seus contrários s'acrescenta.

Os pólos em tensão implicados pela paixão amorosa redundam num engrandecimento desse sentimento, através de um crescente movimento de propulsão, que inviabiliza a síntese. É também esse o fulcro do estado de incerteza.

A esse propósito, no seu comentário, Faria e Sousa cita o v. 11 do soneto de Giacomo Marmitta (*Rime*: 36),

Quest'aere oscuro e questa folta pioggia,  
onde il terren divien fangoso e molle,  
me spesso al vostro bel ricetto tolle,  
in cui virtù, con gentilezza alloggia.

In tanto mi stò sol, come si poggia  
pur ricercando de le Muse al colle  
sotto umil tetto, poi che'l ciel non volle  
degnarmi di superba, e ricca loggia.

Ma si lo trovo faticoso, ed erto,  
che già mi trema il cor, suda la fronte,  
et tal'or vivo del mio stato incerto.

Felice voi, che giunto al sommo sete,  
ove a vostro voler nel sacro fonte  
trar vi potete l'honorata sete.

Mas é difícil identificar um paralelo próximo entre os dois sonetos. O *stato incerto* de Marmitta situa-se na órbita do contexto em que Petrarca empregou essa mesma expressão, uma única vez, na canção 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, «[...] Questo arde, et di suo stato è incerto» (v. 13), referindo-se a flutuações entre estados de ânimo diferenciados. A deambulação do amante no seio da natureza tem por correlato a dificuldade em saber qual é a sua condição. «Co-stui brucia d'amore e non sa più in quale condizione si trova (forse

nel senso che non sa se il suo amore sia o no ricambiato)», observa um dos mais recentes comentadores do *Canzoniere* (ed. Santagata, *Canz.*: 629). Esta anotação reenvia para o tópico do *non scio*, em correlação com o v. 6, no qual se diz que a alma se encontra *sbigottita*, palavra característica do vocabulário do *dolce stil novo* que exprime a incapacidade de reflectir por parte de um amante que procura acolhimento na natureza solitária, «ivi s'acqueta l'anima sbigottita». Assim sendo, gera-se um alheamento que não propicia a exploração das profundezas da interioridade.

Ora, em Camões, a assunção enfática do estado de incerteza, desde o primeiro verso, faz-se fulcro da análise da sua intimidade. Apesar de esse estado encontrar precedentes no dissídio petrarquiano, não se identifica com ele. Os contrários circulam intrinsecamente um em torno do outro, em virtude da dialéctica camoniana, num balanceamento equilibrado pelo neoplatonismo.

Mas há um tipo específico de oximoro, o oximoro eufórico, que se lhe encontra estritamente associado e, correlativamente, também associado à dialéctica e à metamorfose por contiguidade. Aliás, o último terceto de *Amor é um fogo que arde sem se ver* bem põe em relevo, conforme anotou Faria e Sousa, o modo como os contrários de amor se conjugam. A aproximação de opostos leva a que cada um deles reverta sobre o outro, em sucessão. Então, a contradição perde aquela aspereza aguda que anda associada ao dissídio, na medida em que a irreductibilidade entre opostos é mitigada. Da mesma feita, o movimento dialéctico envolve os seus termos num fluxo que tudo interliga em continuidade, e que relativiza a existência de formas fixas, fechadas sobre si mesmas. Daí decorre como que uma metamorfose contínua entre estádios que se sucedem. *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver* são, na verdade, um contínuo de transformações. Cada estádio desdobra-se no seu oposto e os vários pares de dualidades e de oposições entrelaçam-se em sucessão.

Além disso, os processos de harmonização entre os termos das oposições e o sistema de correlações acentuam essa aproximação, como o mostra o comentário que fiz aos dois sonetos. Estruturas analíticas contrastivas de base binária tendem a ser recompostas em arranjos simétricos, através de uma modulação equilibrante. A aproxi-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

mação entre os membros das oposições é feita através da escolha de palavras ligadas a campos semânticos que a memória antropológica associa por contraste, de correspondências lexicais, da paronomásia, de figuras retóricas de paralelismo fonético, morfológico, sintáctico, de tropos em quiasmo, etc. Mas as várias séries de contraposições encontram-se também organizadas, verticalmente, por figuras de paralelismo, através da correlação.

Nos dois sonetos, a acumulação de oximoros e figuras de contraposição encontra-se ligada ao enigma e à técnica da definição por perguntas. O facto não tem passado despercebido à crítica. Wilhelm Storck, na sua tradução alemã de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, intitidou-o, precisamente, *Was ist Liebe?*, ou seja, *O que é amor?* (*Sämtliche Gedichte* II 1880: 84). Por sua vez, Micaela Moreira classificou-o como soneto filosófico, integrando-o no grande grupo dos sonetos expositivo-argumentativos com função expressiva (Moreira 1998: 82-86).

Nesse âmbito, Camões mostra a mestria com que trabalha estruturas conceptuais que tinham tido larga circulação durante a Idade Média, e que continuaram a ser exploradas pelo lirismo petrarquista. Pietro Bembo, nos *Asolani*, coloca na boca da personagem Lisa os seguintes interrogativos acerca de amor (335),

Se è cagione Amore di tanti mali, quanti tu di' che i vostri scrittori gli appongono, perché il fanno eglino Idio? Perciò che, sì come io ho letto alcuna fiata, essi il fanno adorar dagli uomini e consacrargli altari e porpongli voti e dannogli l'ali da volare in cielo. Chiunque male fa, egli certamente non è Idio, e chiunque Idio è, egli senza dubbio non pò far male.

Apesar de ser apresentado como causa de tantos desatinos, amor é endeusado pelos homens. Ora, estas observações vão no sentido do desfecho de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, na medida em que o respectivo ponto de chegada, o bom acolhimento merecido por amor, é confluyente. O tema da definição de amor teve uma certa voga epocal, tendo-lhe o próprio Bembo dedicado o poema *Amor è, donne care, un vano et fello* (*Prose e rime*: 535-536). Mas note-se que Camões se situa num plano menos abstracto.

O soneto *Amor é um fogo que arde sem se ver* apresenta-se, desde o seu primeiro verso, como uma definição sob a formulação canónica de sujeito, verbo ser na terceira pessoa do indicativo presente e nome predicativo do sujeito. Ao longo de onze versos, a definição procede por acumulação de contradições. De entre as várias figuras de retórica que podem exprimir o jogo de opostos, Camões privilegia o oxímoro. Na verdade, trata-se de um artifício que funde, por crase, os termos em contraposição, trazendo para primeiro plano, neste soneto, os paradoxos de amor e as suas falhas lógicas com grande eficácia retórica. Os seus termos refazem-se a uma longa tradição literária, mas que Camões submete a processos de intersecção e reelaboração não só inusitados, como até dotados de uma certa ousadia, patente na forma como trabalha elementos de proveniência edificante, tirados do *De remediis*.

A exploração da tensão entre contrários para definir amor tinha, na verdade, ilustres antecedentes na literatura de tema amoroso. Essa via fora explorada com grande mestria pelos poetas occitanos, como se viu. No quadro daquela variedade de situações através das quais são traduzidas as inexplicáveis oscilações de amor, o seu efeito pragmático liga-a ao *devinalh*. Em *Amor é um fogo que arde sem se ver*, a ênfase resultante dos processos retóricos utilizados, juntamente com o seu carácter inusitado, conforme expliquei, funcionam como procedimentos de *captatio* que suscitam a participação do leitor. O enigma é, porém, aparente. O fulcro de todas as estranhas situações apresentadas coincide com a palavra com que se inicia o soneto, amor, que é também aquela com que termina. Desta feita, o enigma redundava numa estratégia que atrai a participação do leitor.

Se confrontarmos o soneto de Camões com o citado passo da *Ars* de Matthieu de Vendôme (150) sobre os atributos de uma coisa ou de uma pessoa, poderemos verificar que, ao longo das duas quadras e do primeiro terceto, se responde à pergunta *quid sit amor*, e que no segundo terceto é colocada a questão do *quomodo*. Mas a resposta a um eventual *quid sit amor* vai-se deslocando, gradualmente, para um *qualis sit amor*, ou seja, como é amor, qual é a sua natureza. Assim, do plano da especulação abstracta passa-se para o da fenomenologia das vivências amorosas. Nesse sentido, a composição aproxima-se da canção de Guido Cavalcanti *Donna me prega*, — *perch'eo voglio dire*, de-

dicada à indagação da natureza de amor. Também Petrarca, no acima transcrito *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Canz.* 132), desenvolve o tema da definição de amor com recurso a oposições. Mas o tópico da definição vai-se desdobrando no da não definição, através de um complexo sistema de bipartições que segue a técnica da *divisio*. Camões é menos artificioso. Aliás, o modelo construtivo dos onze primeiros versos é bastante uniforme. A tensão dual que sustém amor apoia-se no oximoro, veículo de penetração na intimidade lírica.

O equilíbrio em que redundava uma tal acumulação de oximoros eufóricos propulsiona a pergunta que é colocada no último terceto, avançando para um outro plano. Consagra a estranheza de amor. Todo o anterior desenvolvimento do soneto pressupunha uma pergunta, que, porém, acabou por não ser explicitada. Só quando a composição está prestes a terminar é que é formulada uma *quaestio*, mas cuja incidência é diversa. Passa-se, na verdade, do *quid* implícito ao *quod modo* explícito. Mas a resposta a esse *quod modo* não é directamente formulada. Na verdade, não é possível explicar, por via racional, as estranhezas de amor. Resta, pois, a remissão para as várias reacções fenomenológicas de amor, que então, retomadas num outro plano, reafirmam o carácter desconcertante de amor.

Também o soneto *Tanto de meu estado me acho incerto* é todo ele construído a partir de contraposições, na linha dos versos *de oppositis*. Ao contrário do que acontece com *Amor é um fogo que arde sem se ver*, não se apresenta, inicialmente, como soneto de definição. Contudo, no último terceto é formulada uma pergunta, em termos que se aproximam da prática das *quaestiones*. Indaga o *cur*, o porquê, isto tomando como ponto de referência, uma vez mais, o citado passo da *Ars* de Matthieu de Vendôme (150).

Trata-se de uma pergunta de alteridade, feita por uma outra voz que não a do poeta, e que lhe oferece ocasião para se exprimir. Como se sabe, esse procedimento era corrente na especulação escolástica, cujas exercitações previam que o mestre ou uma voz dominante dirigisse ao pupilo a pergunta e orientasse as suas respostas. O lirismo italiano do século XIII abriu-o à indagação por parte de uma alteridade que, ao mesmo tempo que nutre expectativas em conhecer o que não sabe, investe nesse diálogo a sua participação emotiva. A canção de Guido Cavalcanti *Donna me prega*, — *perch'eo voglio dire* é apresen-

tada, logo desde o seu primeiro verso, como resposta à pergunta de uma senhora, e Dante, num momento fulcral da *Vita nova*, compreende a via do aperfeiçoamento através de amor ao compor uma canção resultante da relação dialógica estabelecida com o público feminino, *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

Mas o soneto de Camões, como não poderia deixar de ser, situa-se muito para além desse nível de abstractismo medieval. As suas vias são as do petrarquismo. A interrogação é hipotética, segundo o modelo de *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Canz.* 132). Em Petrarca, essa modalidade construtiva alargava-se a todo o soneto, ao passo que, em Camões, apenas é utilizada no seu desfecho. Aí reside, desde logo, um efeito retórico de grande alcance. Ao longo de onze versos, vão sendo apresentadas as extraordinárias contradições próprias do estado de incerteza, as quais, pelo seu teor paradoxal, não podem deixar de se afigurar surpreendentes, mas só no final da composição é colocada a questão de fundo, que incide sobre as razões de uma tão inusitada acumulação de situações. Desta feita, a pergunta enche-se de um carácter enigmático, como se de um *devinalh* se tratasse. Uma adivinha também ela fora de comum, dado que só no fim é formulada a pergunta.

A resposta imediata é um *não sei* (v. 13). A negação do saber carrega consigo um longo historial literário. Guilherme de Aquitânia, com *Farai un vers de dreit nien*, desenvolveu de modo artificioso o tópico do *no-sai-que-s'es*, ao formular um enigma por acumulação de contrários. Como se viu, o adensamento de oposições e jogos antitéticos está para a incerteza gerada no plano psicológico e do conhecimento. Também no soneto de Camões a acumulação de surpreendentes oximoros e contraposições exprime um estado que é de incerteza. Mas na dimensão interior implicada pelos limites que se colocam ao saber ressoam os antecedentes agostinianos de um *nescio quid*.

Entre a estrutura do oximoro, enquanto figura de retórica, e o fundo de racionalidade contido na interrogação final, *cur*, porque é que, corre um lapso conceptual. Das várias figuras de retórica que se vão acumulando ao longo do soneto, destaca-se o oximoro, o qual, pelo afastamento dos princípios de racionalidade que lhe é próprio, traduz muito bem aquela falta de lógica que caracteriza o estado de incerteza. A incidência da pergunta sobre o *cur*, o por que razão, cor-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

responde a uma tentativa de repor essa carência de racionalidade. Todavia, o *non scio* da resposta inviabiliza, à partida, tal propósito. Mesmo quando se passa à forma afirmativa, o valor de realidade da asserção é moderado, sendo a resposta apresentada sob a forma de suspeita, «suspeito / que só porque vos vi, minha Senhora». Neste ponto, poderia ser invocado o silêncio de galanteria dos códigos de comportamento cortesanesco. Recobre emoções e pensamentos que, pela sua delicadeza, são sugeridos de forma velada através de gestos e atitudes, mais do que ditos. Por sua vez, a remissão para a figura feminina encontra precedentes noutros poetas da época. Também Boscán a apresenta como causa do seu estado, «A este estado, señora, / é llegado a causa vuestra» (96). Estes versos não têm, porém, o relevo de uma declaração conclusiva. Além disso, em *Tanto de meu estado me acho incerto* há um elemento mediador que detém todo o relevo, o olhar. Na verdade, o que é dito, com absoluta limpidez, no último verso do soneto, é que o poeta supõe que o motivo do seu estado de incerteza é ter visto a amada. Ora, esta temática da visão ganha particular sentido no quadro do pensamento neoplatónico.

A esse propósito, Leo Spitzer faz uma observação de grande interesse para a interpretação do soneto, ao correlacionar o tópico retórico da definição por perguntas quer com a falta de confiança nos sentidos exteriores que era própria da mentalidade medieval, quer com o uso do verbo *ver* (Spitzer 1959: 386-387). A citação anteriormente apresentada de uma definição inserida num diálogo sobre hermenêutica nominalista mostra como o jogo de oposições entre o ser e o não ser, entre o nome e a coisa, entre a realidade dos fenómenos irrealis e a realidade das palavras que os nomeiam, e assim sucessivamente, acompanha temas como o sonho ou a perscrutação através dos sentidos. Perante as dúvidas suscitadas por realidades contrastantes, é o olhar interior que guia o homem, à margem dos perigos do espelho narcísico destabilizador. Esse valor ressurgue em toda a tratadística do neoplatonismo renascentista.

Para rematar um percurso que, partindo de dois sonetos de Camões, *Tanto de meu estado me acho incerto* e *Amor é um fogo que arde sem se ver*, levou por séculos de literatura europeia, recorde-se a estrofe de *Sôbolos rios que vão* (*Rimas*: 110),

Que os olhos e a luz que atea  
o fogo que cá sujeita,  
não do sol, mas da candeia,  
é sombra daquela Ideia  
qu'em Deus está mais perfeita.

Nela se cruzam procedimentos relacionados com os dois sonetos. O fogo que sujeita quem vive à face da terra é ateadado pela luz dos olhos, que é candeia do corpo, mas não é sol. Reflecte a perfeição divina, de acordo com os princípios do neoplatonismo. A identificação da fonte destes versos, como foi feita por Vasco Graça Moura, num passo do *Sermão da Montanha* («Lucerna corporis est oculos»<sup>27</sup>, *Mat.* 6, 22), esclarece que os olhos são a candeia do corpo capaz de iluminar e de penetrar na materialidade das coisas, de modo a revelar qual é o estado do corpo (Moura 1994: 85-87).

A contraposição entre a intensidade da chama da candeia e a força que advém da sua ligação a um nível superior implica todo um filão retórico que passa também por *Amor é um fogo que arde sem se ver*. É a mesma a ideia de um fogo velado, cujo fulgor se liga a um outro plano. O veículo mediador através do qual se estabelece a ligação entre o sol e a candeia são os olhos e a sua luz. Correlativamente, em *Tanto de meu estado me acho incerto* é a visão da amada a desencadear o estado de incerteza vivido pelo poeta. Como tal, também ela ocupa um plano superior, para além da impossibilidade de racionalizar os termos em contraste. Amor não anula os contrários. Também ele os ilumina, na sua humanidade.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1966] 1992.

Bembo, Pietro, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 vols.

<sup>27</sup> 'A candeia do corpo são os olhos'.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Boscán, Juan, *Obras completas*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991, prefácio de João Palma-Ferreira, apresentação de Luis F. Lindley Cintra, Lisboa, BN/IN-CM, 1982, reprodução facsimilada.
- Il Cinquecento*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Garzanti, 1978.
- Epicuro, Marcantonio, *I drammi e le poesie italiane e latine*, a cura di Alfredo Parente, Bari, Laterza, 1942.
- Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen-Age*, Paris, Honoré Champion, 1971.
- Groto Cieco di Hadria, Luigi, *La prima parte delle rime*, Venetia, per Fabio e Agostin Zopini fratelli, 1577.
- Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, edizione critica a cura di Nicola Pasero, Modena, STEM, Mucchi, 1973.
- Hildegard of Bingen, *Symphonia*, translation and comment by Barbara Newman, New York, Cornell University Press, 1998.
- Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni*, nuovamente raccolte, e con nova additione ristampate, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555 / <<http://rasta.unipv.it/index.php>> (2-2011).
- La lirica rinascimentale*, a cura di Roberto Gigliucci, introduzione di Jacqueline Risset, Roma, Istituto Poligrafico, 2000.
- Marmitta, Giacomo, *Rime*, Parma, Viotti, 1564 / Ed. Marco Bertucelli, *Cinquecento Plurale* <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/archivio.html>> (2-2011).
- Paterno, Ludovico, *Nuovo Petrarca*, in Venetia, appresso Gioan'Andrea Valvassori, detto Guadigno, 1560.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, <sup>2</sup>2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.

- Petrarca, Francesco, *Les remèdes aux deux fortunes*, texte établi et traduit par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, 2 vols.
- Pignatelli, Antonio, *Rime*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 1996.
- Poesia grega de Álcman a Teócrito*, organização, tradução e notas Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2006.
- Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L. T. Topfield, Paris, Nizet, 1971.
- Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, Milano, Garzanti, 1978.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 2 vols.
- Le roman d'Eneas*, édition critique d'après le ms B. N. fr. 60, traduction, présentation et notes d'Aimé Petit, Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- Roncaglia, Aurelio, *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX, Marcabru, Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn)*, Roma, Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, 1949.
- Rossell, Antoni, *Els trobadors catalans*, Barcelona, DINSIC, 2006.
- Stampa, Gaspara/Franco, Veronica, *Rime*, a cura di Abdelkder Salza, Bari, Laterza, 1913 / <<http://www.bibliotecaitaliana.it>> (2-2011).
- Tarsia, Galeazzo di, *Rime*, edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980.

## 2. ESTUDOS

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Akehurst, F. R. P./Davis, Judith M. (edited by), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995.
- Almeida, Isabel Adelaide, «Camões e a poesia de arte menor», Maria João Borges et alii, *Lírica camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996: 47-63.
- Auerbach, Erich, *Literatursprache und Publicum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Frank, 1958.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age. XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, Paris, Picard, 1977-1978, 2 vols.
- Boitani, Pietro, «Tutti li miei penser», *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992: 93-99.
- Castro, Aníbal Pinto de, «Camões e a tradição poética peninsular» [1984], *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, CIEC, 2007: 85-104.
- Contini, Gianfranco, «Preliminari sulla lingua del Petrarca» [1951], *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970: 169-192.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1958, 2 vols.
- Ferroni, G./Quondam, A., «La locuzione artificiosa». *Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Forster, Leonard, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Gigliucci, Roberto, *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Roma, De Rubeis, 1990.
- Gigliucci, Roberto, «Appunti sull'ossimoro d'amore nel Rinascimento», in *Studi (e Testi) Italiani*, 5, 2000, *Immagini riflesse. Studi sul moderno in letteratura*, a cura di M. Olivieri: 65-77.
- Gigliucci, Roberto, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Groupe µ/J. Dubois/F. Edeline/J.-M. Klinkenberg/P. Minguet/F. Pire/H. Trinon (Centre d'études poétiques, Université de Liège), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, [1977] 1992.
- Kay, Sarah, *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford, California, Stanford University Press, 2001.
- Köhler, E., «No sai qui s'es - No sai que s'es (Wilhelm IX von Poitiers und Raimbaut von Orange)», *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt, Bonn, 1966: 46-66.

- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, FCG, 2004.
- Lawner, Lynne, «Notes towards an interpretation of the *vers de dreyt nien*», *Cultura Neolatina*, 28, 2-3, 1968: 147-164.
- Marnoto, Rita, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997.
- Marnoto, Rita, *A «Vita nova» de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.
- Marnoto, Rita, *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007.
- Moreira, Maria Micaela Dias Pereira Ramon, *Os sonetos amorosos de Camões. Estudo tipológico*, Braga, Universidade do Minho, 1998.
- Moura, Vasco Graça, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, IN-CM, 1994, 2.<sup>a</sup> ed.
- Pasero, Nicolò, «*Devinalh*, ‘non senso’ e ‘interiorizzazione testuale’: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», *Cultura Neolatina*, 28, 2-3, 1968: 113-146.
- Perugi, Maurizio, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.
- Perugi, Maurizio, «Petrarca provenzale», *Quaderni Petrarqueschi*, 7, 1990: 107-181.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols.
- Santagata, Marco, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Scarano, Nicola, «Fonti italiane e provenzali della lirica petrarchesca» [1900], «Alcune fonti romanze dei *Trionfi*» [1898], *Francesco Petrarca*, a cura di Isotta Scarano, Campobasso, Editrice I. Scarano, 1971: 167-268; 271-340.
- Sena, Jorge de, *Trinta anos de Camões 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vols.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- Spitzer, Leo, «L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», *Romanische Literaturstudien 1939-1956*, Tübingen, Max Niemeyer, 1959: 363-417.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Tavani, Giuseppe, «I canzonieri latitanti della Penisola Iberica», *Studi Romanzi*, n.s., 3, 2007: 25-45.

Vitali, Marimilda Rosa, «O soneto atribuído a Camões *Amor é um fogo qu'arde sem se ver*», in *Filologia e Literatura. Actas do CEL Centre d'Etudes Lusophones de Genève*, 2, coordenação de Maurizio Perugi, Lisboa, Genève, Colibri, 2010: 123-168.

## Ouro>prata

Roberto Gigliucci

Il desiderar bruttezza  
 nella donna che s'ama di cuore,  
 non è affetto di nobile e vero amante.

Alessandro Tassoni

O motivo do embranquecimento dos cabelos da amada<sup>1</sup>, alimentado por um ressentimento e por um espírito de vingança algo subtile, encontra uma declinação melancólica, extremamente aguda, no soneto de Camões *Se as penas com que Amor tão mal me trata*.

O seu início é semelhante ao de um outro soneto que já foi incluído nas obras de Camões, mas é considerado apócrifo, *Que fiz, Amor, que tão mal me tratas?*<sup>2</sup>. No *Cancioneiro Fernandes Tomás* (154v), é atribuído ao Duque de Aveiro, ao passo que no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* (139v) não leva indicação de autoria. Apesar de o começo ser análogo, o soneto do Duque de Aveiro desenvolve-se, tematicamente, de forma bastante diversa. Não deixe de se recordar que Camões dedicou ao Duque de Aveiro, D. João de Lencastre, a égloga *A rústica contenda desusada*. Por sua vez, *Se as penas com que Amor tão mal me trata* pode-se ler nas duas primeiras edições das *Rimas* e no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, desta feita em duas versões diferentes, sobretudo pelo que diz respeito aos vv. 1-2, como o ilustra detalhadamente a edição crítica de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 1989 2 II: 821-835), que considera certa a sua autoria.

<sup>1</sup> Ver Nella Giannetto, «Il motivo dell' "amata incanutita" nelle rime di Petrarca e Boccaccio», in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. II: 23-49; bem como Ilaria Tufano, «*Quel dolce canto*». *Lecture tematiche delle rime di Boccaccio*, Firenze, F. Cesati, 2006; e Patrizia Bettella, *The Ugly Woman*, Toronto/Buffalo/London, Univ. of Toronto Press, 2005: 152-153.

<sup>2</sup> Ver Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões* 1, 1985: 236, 286.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Os precedentes desse soneto de Camões, possíveis ou só prováveis, são ilustres. Nas *Rime* de Bembo de 1530, encontramos o soneto (que passará às posteriores edições)<sup>3</sup>,

O superba e crudele, o di bellezza<sup>4</sup>  
 e d'ogni don del ciel ricca e possente,  
 quando le chiome d'or caro e lucente  
 saranno argento, che si copre e sprezza,  
 e de la fronte, a darmi pene avezza,  
 l'avorio cresco, e le faville spente,  
 e del sol de' begli occhi vago ardente  
 scemato in voi l'onor e la dolcezza,  
 e ne lo specchio mirarete un'altra,  
 direte sospirando: «È, lassa, quale  
 oggi meco pensier? perché l'adorna  
 mia giovenezza ancor non l'ebbe tale?  
 con questa mente o 'l sen fresco non torna?  
 Or non son bella, allora non fui scaltra».

O soneto parafraseia de forma mais ou menos fiel um poema de Horácio (*Od.* IV 10, que, na verdade, era dirigida a um jovem)<sup>5</sup> e nele ecoa, sem qualquer dúvida, o 12.º soneto de Petrarca<sup>6</sup>,

<sup>3</sup> *Poeti del Cinquecento*, t. I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni/Massimo Danzi/Silvia Longhi, Milano/Napoli, Ricciardi, 2001: 142, na versão da edição de 1530 fixada por Gorni.

<sup>4</sup> Para um confronto com a oitava de Poliziano *Deh non insuperbir per tuo bellezza*, ver Giannetto: 41 ss.

<sup>5</sup> «O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens, / insperata tuae cum veniet pluma superbiae / et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae, / nunc et qui color est puniceae flore prior rosae / mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam, / dices, “Heu!” quotiens te speculo videris alterum: / “Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit, / vel cur his animis incolumes non redeunt genae?”» (‘Ó tu, que tens sido cruel e possuis os dons de Vénus, / quando inesperadamente uma plumagem vier surpreender o teu orgulho / e os cabelos que agora flutuam sobre os teus ombros caírem / e a tua tez agora mais púrpura que a rosa / mudar para fazer de Lingurino um rosto hispido, / dirás, «Oh! », cada vez que o teu espelho te mostrar uma outra pessoa: / «O que penso hoje, porque não o pensei quando era moço, / porque me sinto assim não recuperam as minhas faces a juventude?»’).

Se la mia vita da l'aspro tormento  
 si può tanto schermire, et dagli affanni,  
 ch'i' veggia per virtù degli ultimi anni,  
 donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,  
     e i cape' d'oro fin farsi d' argento,  
 et lassar le ghirlande e i verdi panni,  
 e 'l viso scolorir, che ne' miei danni  
 a'llamentar mi fa pauroso et lento:  
     pur mi darà tanta baldanza Amore  
 ch'i' vi scoprirò de' miei martiri  
 qua' sono stati gli anni e i giorni et l'ore;  
     et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,  
 non fia ch' almen non giunga al mio dolore  
 alcun soccorso di tardi sospiri.

A agressividade de Bembo supera o modelo petrarquesco, recuperando os estados de alma de poetas latinos como Horácio, mas também Ovídio, que desejava uma velhice decrépita (*cariosa senectus*) à sua enganadora (*Amores* I 12, 29-30), e, de uma forma geral, os poetas elegíacos, para os quais a recriminação violenta da amada é mais que lícita. Contudo, uma censura desse género seria inconcebível no universo do petrarquismo cortês, como já tive ocasião de mostrar noutros trabalhos<sup>7</sup>.

Aliás, também Tebaldeo, aquele Tebaldeo a quem Bembo andava a cavar a cova, num soneto publicado nas suas rimas imitou o próprio Petrarca, passando a situar o *topos* numa área de hostilidade francamente feroz<sup>8</sup>,

<sup>6</sup> *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 2004: 55.

<sup>7</sup> «Alcune cose sull'antipetrarchismo», *Critica Letteraria*, 38, 2, 2010: 211-225; «Appunti sul petrarchismo plurale», *Italianistica*, 34, 2, 2005: 71-75.

<sup>8</sup> Antonio Tebaldeo, *Rime* II 1, *Rime della vulgata*, a cura di Tania Basile, Ferrara/Modena, ISR/Panini, 1992: 228; comentário com reenvios interdiscursivos em II 2, *Commento*: 121-122. Ver também o soneto *Non seranno i capei sempre d'or fino* (14-142), sobre o motivo do *carpe diem*.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Se avien che 'l ciel me dia viver tanti anni  
 che quella treza d'or veggia d'argento,  
 e il vermiglio color del viso spento,  
 e il corpo in altra scorza e in altri panni,  
     ricordarote tanti oltragi e inganni;  
 e come hora tu ridi del mio stento,  
 cussì anch'io riderò lieto e contento  
 del tuo color deforme e de' toi danni.

Né temerò questi toi fieri sguardi,  
 ché gli occhi non aràn più foco hormai  
 e Amore altrove temprarà soi dardi.

Alhor di sdegno il specchio spezarai;  
 ma sì forte me struggi e sì forte ardi,  
 che quel giorno veder non credo mai.

Apesar da nota final, que transmite uma certa falta de confiança, o poeta há-de rir melhor, porque irá rir por último. Antevisão mais áspera, não poderia haver. Recorde-se, porém, apesar de ser um dado bem conhecido, que também Boccaccio tinha explorado esse motivo, em três sonetos (*Rime* XLIII, XLIV, 13)<sup>9</sup>. Os dois primeiros destacam-se, em especial, pela inclemente força vingativa que os caracteriza, dotada de particular impacto no plano lexical. Transcrevemos o soneto XLIV,

S'egli avvien mai che tanto gli anni miei  
 lunghi si faccin, che le chiome d'oro  
 vegga d'argento, ond'io or m'innamoro,  
 e crespo farsi il viso di costei,  
     e cispi gli occhi bei, che tanto rei  
 son per me lasso, e il caro tesoro  
 del sen ritrarsi, e il suo canto sonoro  
 divenir roco, sì com'io vorrei:

<sup>9</sup>Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. 5, t. I, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1992: 52-53, 103.

ogni mio spirto, ogni dolore e pianto  
 si farà riso, e pur sarò sì pronto,  
 ch'io dirò: «Donna, Amor non t'ha più cara,  
 più non adescia il tuo soave canto,  
 pallid'e vizza non sei più in conto:  
 ma pianger pòi l'essere stata avara».

O azedume de Boccaccio é bem expresso por certas escolhas lexicais, como *cispi* ou *vizza*, que pertencem de direito ao chamado âmbito cómico-realista, ou por imagens da iconografia horrída, como o *ritrarsi* do seio feminino. Esse emurchecimento é marcado pelo *riso* do poeta (como depois em Antonio Tebaldeo), no qual se converte o lamento entoado ao longo de toda uma vida, uma nota raivosamente alegre que também concluía o soneto XLIII de Boccaccio, «Oh, s'io potesse creder di vedere / canuta e crespa e pallida colei, / che con isdegno nuovo n'è cagione! // Ch'ancor la vita mia di ritenere, / che fugge, a più poter m'ingegnerei, / per rider la cambiata condizionale» (vv. 9-14). As formas do cómico, na lírica de amor deste poeta, são conformes ao modelo de Ovídio e também, mas de um modo diferente, do Dante das rimas pétreas. Pelo contrário, em Petrarca a velhice é momento de uma ulterior e virtual doçura, bem como do extremo e derradeiro *soccorso*.

Voltando ao século XVI e à área do Vêneto, Domenico Venier é um outro elo dessa cadeia, a situar na sequência de Pietro Bembo<sup>10</sup>,

O più ch'altra giamai cruda, e rubella  
 d'Amor, a cui ben fu largo e cortese  
 d'ogni suo dono il Ciel, ch'a farvi intese  
 la più vaga del Mondo, e la più bella;

<sup>10</sup> Citamos de *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori [...]*, Venezia, al segno del Pozzo, 1553: 130r. O soneto é de novo editado em *I fiori delle rime de' poeti illustri*, nuovamente raccolti e ordinati da Girolamo Ruscelli, Venezia, G. B. e M. Sessa, 1558 (e 1569, 1579, 1586); e *Scelta nuova di rime de' più illustri et eccellenti poeti dell'età nostra*, Venezia, G. Simbeni, 1573. Devo estas indicações a Monica Bianco, organizadora da edição crítica de Venier, ainda inédita.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

quando i crin biondi, e l'una, e l'altra Stella  
fian senza l'oro, e le faville accese,  
e mille rughe havran le guancie offese,  
ch'avorio terso fa l'età novella;

e ne lo specchio quasi in poco d'hora  
vedrete un'altra, invan con gli occhi molli  
direte: «Hor qual pensier meco soggiorna?

Perché tal non l'hebb'io giovane ancora?  
O con questa mia mente il bel non torna?  
Oggi lassa non posso, allor non volli».

Entretanto, um outro poeta veneziano, que aliás frequentava os salões de Venier, como Antonio Mezzabarba, e cujo relevo foi finalmente esclarecido e reconhecido<sup>11</sup>, tinha retomado, também ele, o gesto de Bembo, acrescentando-lhe um ulterior painel. Nas suas *Rime*, editadas por Marcolini em 1536, lia-se, com efeito, o díptico,

O pur crudel, e per tanti e sì cari  
don che pò mai natura e'l ciel qui dare  
meravigliosa al mondo e senza pare,  
se non fosser di sé pur troppo avari,  
quando i crin d'oro farsi bianchi e rari  
vi mirarete, e l'avorio crespere  
del bel viso, i vermigli fior mancare,  
spento il dolce e l'ardor dei lumi chiari,

né più vi renderà lo specchio adorna,  
direte in van dogliosa, e dei miei danni  
forse, ne' quai superbia or vi trastulla:  
«Qual oggi è 'l mio pensier? Perché fanciulla  
non l'ebbi io tal? Ahi, perché a me non torna  
con questo animo il bel de' miei primi anni?».

Di quante mai bellissime già foro  
più ricca e avara, e voi lumi possenti

<sup>11</sup> Ver Antonio Mezzabarba, *Rime*, a cura di Claudia Perelli Cippo, introduz. di Domenico Chiodo, Torino, Res, 2010, donde se cita (sonetos XXXIX-XL).

nel maggior mal a darmi util ristoro,  
 et a' miei danni sì bramosi e intenti,  
     non sempre durerà lo avorio e l'oro,  
 le bianche perle e li robini ardenti:  
 prestato vi è quel dolce e bel tesoro,  
 che sol pò far i miei desir contenti.

Va ognor mancando in voi tanta bellezza,  
 tosto i biondi capelli caderanno,  
 e del vivo color l'alma vaghezza.

Vendetta fia del mio sì lungo affanno  
 la sì sprezzata e povera vecchiezza;  
 ma vostri rei pensier che fin avranno?

Será algo sedutora a hipótese de identificar, nestas rimas de um Mezzabarba amigo de Aretino e autor de poemas cujo tom se aproxima, aparentemente, de uma posição anti-bembiana (mas que é também pré-bembiano em algumas das composições escritas na sua juventude, bem como na reverência com que, oficialmente, trata o poeta)<sup>12</sup>, a mesma tradução-reelaboração da ode horaciana que Bembo tinha relançado. Costuma, de facto, *imitar* os poetas latinos, em especial os mais lascivos, como Catulo, mas através de tal operação homenageia o próprio Bembo. Note-se ainda, no 6.º verso do primeiro soneto, como o habitual atributo *crespo/crespa*, às vezes de elogio à *chevelure*, às vezes a assinalar o encarquilhamento da pele, passa a ser animado e a verbo (*crespare*), o que não é frequente na lírica petrarquista. Dessa passagem, há também vestígios em Baldassarre Stampa, quando escreve um soneto que a bom título deve ser inserido na tradição que estamos a reconstruir<sup>13</sup>,

<sup>12</sup> Ver Chiodo, na introdução à citada edição, VIII-IX e XVII-XVIII; Monica Gori, «Profilo di Antonio Isidoro Mezzabarba», *Studi Italiani*, 12, 2, 2000, 2: 139-170: 142 ss., 152 ss.

<sup>13</sup> Gaspara Stampa/Veronica Franco, *Rime*, a cura di Abdelkader Salza, Bari, Laterza, 1913: 200. O soneto foi publicado em 1550 no *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori* (Venezia, al segno del Pozzo), c. 23r.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

Se v'accorgeste del fuggir de l'ore,  
 e come il tempo con l'usato artiglio  
 crespar le guance e 'l candido e vermiglio  
 suol tramutar in pallido colore,  
 e 'l vago agli occhi, al viso t'ôr l'onore,  
 usareste altro modo, altro consiglio,  
 madonna, e con sereno e lieto ciglio  
 omai trareste me di doglia fore.

Deh, non v'insuperbite a l'esser bella.  
 Cadeno i gigli; e voi direte alfine,  
 dannando il giovenile orgoglio altero:

«Lassa, quanto mutata io son da quella!  
 O saggio amante! ahi bel perduto crine!  
 Invan fui bella, e invan muto pensiero».

O modelo horaciano é neste caso incrustado com pelo menos duas flagrantes citações de Virgílio (*alba ligustra cadunt; quantum mutatus ab illo!*), também assinaladas por Luigi Baldacci nos seus memoráveis *Lirici del Cinquecento*<sup>14</sup>. A musa do irmão de Gasparina tem uma melancolia muito sua, sobretudo quando protela o motivo da *fuga temporis*. Com efeito, ao *artiglio* do tempo, no v. 2, podemos associar a areia da clepsidra, no soneto *Il vostro dono prezioso e caro*, também de Baldassarre, cantor elegíaco do *viver frale* e da brevidade de cada hora<sup>15</sup>.

Com bastante menor delicadeza, Mezzabarba punha em relevo, triunfalmente, no último terceto, a explicitação da *vendetta*. A palavra-tema *vendetta*<sup>16</sup> mantém-se, bem patente, também no primeiro

<sup>14</sup> Milano, Longanesi, 1984<sup>2</sup>: 75.

<sup>15</sup> Soneto também ele presente no *Libro terzo*, c. 21v. Diferentemente, Mezzabarba declina o *locus* da brevidade da vida através de modalidades mais próximas de Epicuro e, a bem dizer, de Catulo, apesar de o *catulismo* de um soneto como *Lietta, il tempo vola: ridi e scherza* ser directamente mediado pelo Bembo latino (soneto LXXVII: 55; cf. Gori: 161-162).

<sup>16</sup> Palavra também presente num dos sonetos atribuídos a Petrarca, publicado na edição de Aldo Manuzio de 1514 e na dos Giunta de 1522, por sinal no último verso, tal como no soneto de Camões, «pur sarà mia vendetta il suo languire» (*Rime disperse di Francesco Petrarca*, a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909: 201, CXXXVIII *Se sotto legge, Amor, vivesse quella*).

verso de um soneto de Torquato Tasso incluído na compilação dedicada a Lucrezia Bendidio<sup>17</sup>,

Vedrò da gli anni in mia vendetta ancora  
 far di queste bellezze alte rapine,  
 vedrò starsi negletto e bianco il crine  
 che la natura e l'arte increspa e dora;  
     e su le rose, ond'ella il viso infiora,  
 spargere il verno poi nevi e pruine:  
 così il fasto e l'orgoglio avrà pur fine  
 di costei, ch'odia più chi più l'onora.  
     Sol penitenza allor di sua bellezza  
 le rimarrà, vedendo ogni alma sciolta  
 de gli aspri nodi suoi ch'ordia per gioco;  
     e, se pur tanto or mi disdegna e sprezza,  
 poi bramerà, ne le mie rime accolta,  
 rinnovellarsi qual fenice al foco.

Neste caso, o *topos* da agressividade é apresentado sem escrúpulos, numa atitude de clara divergência relativamente ao pudor petrarquesco. Além disso, a elevação estilística ilustra a predileção por uma *gravidade* de tom bem temperada, característica da lírica amorosa da segunda metade do século XVI<sup>18</sup>. Na verdade, é Tasso o príncipe desse filão, que abrange a última fase do labor de Pietro Bembo, passando por Della Casa, até chegar ao próprio Tasso, como é sabido. O soneto que se segue na compilação lírica de Tasso, *Quando avran queste luci e queste chiome*, é mais moderado, a ponto de suprimir o impulso vingativo, insistindo antes sobre o amor inextinguível e, acima de tudo, sobre o carácter inextinguível do canto poético, «mos-

<sup>17</sup>Torquato Tasso, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, t. I: 80-81, 76.

<sup>18</sup>Atente-se nas expressões, colocadas em final de verso, *alte rapine* ou *disdegna e sprezza*, características de Tasso. A primeira é usada por Celio Magno e a segunda por Galeazzo di Tarsia (na forma *sdegna e sprezza*), entre outros.

COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

trerò ne gli alti carmi / le tue bellezze in nulla parte offese» (vv. 10-11).

Naturalmente que foram muitos os poetas que exercitaram a sua pena com o poema de Horácio a Ligurino. Poderá ser mesmo citado, a esse propósito, um lírico que segue vias muito próprias, só ligeiramente marginais, como Coppetta Beccuti, com a sua oitava<sup>19</sup>,

Quando sarà ch'io veggia ai giorni miei  
cadere il fiore al tuo bel viso adorno  
e che, cangiata, aimè! da quel ch'or sei,  
sospiri e dichì al fido specchio intorno:  
«Perché non volsi io già quel ch'or vorrei,  
o con questo voler bella non torno?»  
Cangia dunque pensier, mentre che puoi,  
ed accorda cogli anni i disir tuoi.

Muito fiel a Bembo (e portanto também a Horácio), é a *traducción*<sup>20</sup> di Fernando de Herrera,

O sobervia i cruel en tu belleza,  
quando la no esperada edad forçosa  
del oro, qu'aura mueve deleitosa,  
mede 'n la blanca plata la fineza;  
i tiña 'l roxo lustre con flaqueza  
en l'amarilla viöla la rosa,  
i el dulce resplandor de luz hermosa  
pierda la viva llama i su pureza;

<sup>19</sup>G. Guidiccioni/F. Coppetta Beccuti, *Rime*, a cura di Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1912: 254.

<sup>20</sup>Sobre o complexo conceito de tradução-imitação em Herrera, ver Inmaculada Osuna/Eva Redondo/Bernardo Toro, «Las traducciones poéticas en las *Anotaciones* de Herrera», in *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, edición dirigida por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1997: 201-227, 210 ss.

dirás (mirando en el cristal luziente  
 otra la imagen tuya): «Este desseo  
 ¿por que no fue 'n la flor primera mia?  
 ¿Por que, ya que conosco el mal presente,  
 con esta voluntad, con que me veo,  
 no buelve la belleza que solia?».

O texto encontra-se nas *Anotaciones* de Herrera às obras de Garcilaso de la Vega<sup>21</sup>, mais precisamente, nas páginas do comentário ao magnífico soneto *En tanto que de rosa i açucena*<sup>22</sup>, dedicado ao rápido emurchecimento da rosa e ao *carpe diem*. Herrera aduz numerosas fontes, entre as quais a célebre elegia de Ausónio *Ver erat*, bem como Plínio, Séneca e o Horácio da ode acima citada. Transcreve as respectivas traduções de Bembo e de Venier, e também a que ele próprio fez, acrescentando ainda uma outra, de Tommaso Mocenigo, como segue<sup>23</sup>,

O sempre a me più disdegnosa e fiera,  
 ch'haveste in don dal ciel alma beltade,  
 né vi pensate mai che presta etade  
 a voi torrà quel pregio, ond'ite altiera;  
 quando l'aurata chioma, ch'hor leggiera  
 si volve a l'aura, hor si rincrespa, hor cade,  
 fia chiuso argento, e le vaghezze rade  
 co' bei color smarrite, e giunte a sera;

<sup>21</sup> *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, en Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580: 182-183; cf. Fernando de Herrera, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, vol. I, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975: 270.

<sup>22</sup> Ver Garcilaso de la Vega, *Poesie complete*, vol. 1, *Liriche*, a cura di Mario di Pinto, Napoli, Liguori, 2004: 118, XXIII.

<sup>23</sup> O soneto anda também em *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo*, Venezia, L. Avanzo, 1565: 136r. Ver, sucessivamente, *Rime di Jacopo e Tommaso Mocenighi fratelli e gentiluo-mini veneziani*, ora per la prima volta raccolte da Giovanni Alvise Mocenigo patrizio veneziano, Brescia, Giammaria Rizzardi, 1756.

direte «Ohimè», qual hor dentro a lo spoglio  
 cangiata vi vedrete in altro aspetto,  
 «Qual pensier mi si desta hoggi nel petto?  
 Perché 'n mia gioventù non scorsi il meglio?  
 O con animo tal perché non torna  
 quel biondo crine, e quella guancia adorna?»

Prosseguindo ao longo deste percurso através do grande *mar de la erudición*, não se pode de modo algum dispensar um relance do olhar para as páginas do pletórico comentário de Manuel de Faria e Sousa às *Rimas* de Camões, em especial para as que dedica ao soneto *Se as penas* (*Rimas varias* I 1685: 119-123). Daí resulta uma inumerável quantidade de reenvios para outros textos, que vai muito além dos autores até ao momento citados. Assim, a Bembo, Tebaldeo, Boccaccio, Petrarca, Mocenigo, etc., acrescentam-se passos das rimas de Amalteo, Marmitta, Minturno, Rota, Paterno, Guarini, Camillo Besalio, Varchi e de tantos outros, isto para não dizer de poetas espanhóis e, obviamente, latinos. Trata-se de fragmentos nem sempre conspícuos, mas que oferecem um indubitável testemunho de que o motivo não tem expressão, sobretudo na declinação do *carpe diem* e do *col-lige florem*. O grande erudito está bem consciente de que uma tão alargada quantidade de textos oferece múltiplas hipóteses de confronto, entre imitação próxima e emulação: «Esso todo es quanto a lugares assi en general como en particular, que mi Poeta pudo ver para imitarlos, o en que sin ver a todos concurrió con ellos» (*Rimas varias* I 1685: 122). Todavia, Faria e Sousa considera, em conclusão, que os dois sonetos indubitavelmente (*sin duda*) conhecidos por Camões foram *Se la mia vita* de Petrarca, naturalmente, e *Se avien che'l ciel* de Tebaldeo. Apesar disso, a imagem das tranças de ouro que se fazem de prata, presente em Tebaldeo e em Camões, e à qual Faria e Sousa dá valor de prova, não é, por certo, um *unicum*.

O tema também foi directamente retomado por Diogo Bernardes em *Rimas várias, flores do Lima*<sup>24</sup>,

<sup>24</sup> *Obras completas*, com prefácio e notas de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1945, vol. 1: 23 XXIII.

Se poder tanto à morte defender-se  
 a vida, que por vós deve estimar-se,  
 que veja em vossos olhos apagar-se  
 a luz, que faz o sol escurecer-se,  
     e o ouro dos cabellos converter-se  
 em branca prata, o rosto descorar-se,  
 de tal maneira enfim tudo mudar-se,  
 que mais ousadamente deixe ver-se,  
     então firme em mudanças tão continas  
 vereis como não amo, nem receio  
 de vós o que não pode ter firmeza.  
 Mas outra fermosura, outras divinas  
 graças, de qu'esse sprito vejo cheio,  
 as quais não dá, nem tira a natureza.

O poeta do Lima mostra-se extremamente próximo da doçura fantástica de Petrarca, renunciando ao espírito de vingança, nos tercetos, à diferença de Camões. Opta por um louvor das graças espirituais e sobrenaturais da amada que fica para além do tempo<sup>25</sup>.

Mas o nosso tema, ou melhor dizendo, o gesto, foi também congenial a Ronsard, encontrando-se nas *Odes*<sup>26</sup> e nos sonetos *pour Helène*<sup>27</sup>,

O grand beaulté mais trop outrecuidée  
     par les dons de Venus,  
 quand tu verras ta face estre ridée  
     et tes flocons cheneus,

<sup>25</sup> Quanto à análise desse aspecto, reenvio para Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis, 1997: 531-532.

<sup>26</sup> *A Ianne impitoiable, Les quatre premiers livres des odes* [...], Paris, Chez Guillaume Cavellart, 1550: 87v-88r, III 13. Thomas Stanley fez uma tradução-imitação desse poema, no século seguinte, como mostrou Mario Praz, *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944: 111 ss.

<sup>27</sup> Pierre de Ronsard, *Les Amours*, chronologie, introduction, notes et glossaire par Marc Bensimon/James L. Martin, Paris, Garnier-Flammarion, 1981: 298, II 24.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

contre le tens, et contre toi rebelle  
 tu diras, en tansant:  
 «Que ne pensoi-ie alors que i'estoi belle,  
 ce que ie va pensant,  
 ou bien pourquoi à mon desir, pareille  
 ma pale ioüe n'est?  
 La beauté semble à la rose vermeille  
 qui meurt si tost qu'ell'naist».

Voilà les vers tragiques, et la plainte,  
 qu'au ciel tu envoiras,  
 incontinent que ta face depainte  
 par le tens tu voiras.

Tu sçais combien ardemment ie t'adore,  
 indocile à pitié,  
 et tu me fuis, et tu ne veus encore  
 te ioindre à ta moitié.

O de Paphos, et de Cypre régente  
 déesse aus noirs sourcis,  
 plus tost encor que le tens sois vangente  
 mes dedignés soucis,  
 et du brandon dont les cueurs tu enflames  
 des iumens tout au tour,  
 brusle-la-moi, afin que de ses flammes  
 ie me rie à mon tour.

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,  
 assise auprès du feu, devidant et filant,  
 direz, chantant mes vers, en vous ésmerveillant :  
 «Ronsard me célébroit du temps que j'éstois belle».

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,  
 desja sous le labeur à demy sommeillant,  
 qui au bruit de Ronsard ne s'aille resveillant,  
 bénissant vostre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et fantaume sans os  
 par les ombres Myrtheux je prendray mon repos;  
 vous serez au fouyer une vieille accroupie,  
 regrettant mon amour et vostre fier desdain.

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:  
 cueillez dès aujourdhuy les roses de la vie.

A ode de Ronsard é de um classicismo muito rico, mostrando-se, por sinal, fisiologicamente agressiva para com essa mulher sem piedade. A invocação de Vénus situa-se na senda de Horácio, *Carm.* III 26<sup>28</sup>, sem esquecer o poema contra Lúcia envelhecida, um dos mais terríveis poemas desse género (I 25). Por sua vez, o tão célebre soneto a Helène carrega o torpor da vigília junto à chama, para de seguida se comprazer com o imaginário quadro do poeta morto, estendido entre os mirtos, num *carpe diem* final bem pouco petrarquesco.

Não pode deixar de ser recordado que o soneto de Ronsard será depois magnificamente imitado por Yeats, no poema que escreveu quando jovem, *When you are old* (*The Rose*, 1893). Menos óbvio, é o reenvio para um poema de Pablo Neruda, também da sua juventude (em *Crepusculario*, 1923), *El nuevo soneto a Helena*, «Cuando tu estés vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo), / te acordarás de aquellos versos que yo decía»<sup>29</sup>. Neste caso, a amada, uma mãe desgastada e de cabelos brancos, há-de pagar as suas culpas pela lonjura do poeta, «Yo estaré tan lejano» (v. 5, com repetição no v. 9 e no v. 14, no final do poema). Mas estamos a pisar territórios demasiado distanciados do nosso assunto.

Este registo incompleto das ocorrências do *topos* seria ainda mais incompleto sem uma referência aos sonetos de Shakespeare, nos quais o motivo do tempo que devora a beleza é quase obsessivo e estruturante, sobretudo na secção do *fair youth*. Deve-se notar, no entanto, que a declinação shakespeariana é, no plano da intimidade, diversa da dos exemplos que até aqui foram escrutinados, constituídos por uma malha bastante coerente e entrecruzada. A elegia do emurhecimento de uma juventude deslumbrante e, como tal, do aparecimento de melancólicas rugas e até de ruínas nos floridos campos do

<sup>28</sup> «O quae beatam diva tenes Cyprum et / Memphin carentem Sithonia nive / regina, sublimes flagello / tange Chloen semel arrogantes», *Od.* III 26, 9-12 (‘Ó deusa que possuis a feliz Chipre e / Menfis, que desconhecem as neves de Sitónia, / rainha, eleva o teu vergalho / e fustiga uma vez a arrogante Cloé’).

<sup>29</sup> Ver Pablo Neruda, *Crepusculario*, a cura di Giuseppe Bellini, Firenze, Passigli, 2004: 28.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

rosto, não é pretexto para represálias vingativas ou para um mero anseio de ternuras senis. Obrigação é *fortificar-se* (*fortify*, ou então *en-sconce*) contra o tempo, e uma das possibilidades de o fazer é confiando na eternidade da poesia<sup>30</sup>,

Against my love shall be as I am now,  
with Time's injurious hand crushed and o'erworn,  
when hours have drained his blood and filled his brow  
with lines and wrinkles, when his youthful morn  
hath travail'd on to age's steepy night,  
and all those beauties whereof now he's king  
are vanishing or vanished aout of sight,  
stealing away the treasure of his spring;  
for such a time do I now fortify  
against confounding Age's cruel knife,  
that he shall never cut from memory  
my sweet love's beauty, though my lover's life.  
His beauty shall in these black lines be seen,  
and they shall live, and he in them still green.

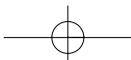
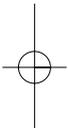
E igualmente, de modo análogo, no soneto 60 (vv. 9-14),

Time doth transfix the flourish set on youth,  
and delves the parallels in beauty's brow,  
feeds on the rarities of nature's truth,  
and nothing stands but for his scythe to mow.  
And yet to times in hope my verse shall stand,  
praising thy worth, despite his cruel hand.

As citações poder-se-iam multiplicar, com o soneto 55, por exemplo, ou o soneto 18, *Shall I compare thee to a summer's day?*, em

<sup>30</sup> William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 1995<sup>2</sup>; considerando também *Shakespeare's Sonnets*, edited with analytic commentary by Stephen Booth, New Haven/London, Yale Univ. Press, 1977.

que o eterno verão do belo jovem resplandecerá, perene, nos versos do poeta, ou o seguinte, o 19, *Devouring Time*, em que o poeta suplica ao tempo que não grave linhas sobre a face do amado, mas conclui, «Yet do thy worst, old Time; despite thy wrong, / my love shall in my verse ever live young». Isto para não dizer de uma outra estratégia para salvaguardar a consumação definitiva, a de gerar descendência, na chamada série matrimonial dos sonetos 1 a 17. Enfim, a agressividade que vimos marcar, originariamente, o *locus* da amada que envelhece, não aflora, em Shakespeare, se não numa situação pontual, a situar, precisamente, no último soneto da grande sequência dedicada ao *fair youth*, «Yet fear her [the Nature], O thou minion of her pleasure, / she may detain, but not still keep her treasure» (126, 9-10).



## Algumas observações acerca do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada*

Barbara Spaggiari

### 1. PLANO FILOSÓFICO

Na Biblioteca Pública de Évora, integrado num conjunto de dezenas de publicações destinadas ao estudo da filosofia aristotélica, encontra-se um importante opúsculo do Padre Pedro Álvares, *Conclusiones Metaphysicae. Quaestio*, «Utrum accidens spirituale subjecto corporeo inhaerere possit», acompanhado por IX conclusões. Tem por referências, Coimbra. Apud Antonium Barrerium, 1594 (ou seja, ‘*Conclusões da Metafísica de Aristóteles. Questão, Se um acidente espiritual pode ser inerente a um sujeito corpóreo*’, ao que se seguem as nove conclusões).

É sabido que, no âmbito dos estudos universitários e de preparação para a Universidade, quer em Coimbra, quer no Colégio das Artes de Évora, quer noutros centros de formação intelectual, corriam verdadeiras e próprias sebentas, sob a forma de *quaestiones, conclusiones* e similares, que repartiam a doutrina filosófica (nomeadamente a Aristotélica) em dezenas de casos específicos, para os quais eram propostas diferentes soluções possíveis. Nesse âmbito, é de excepcional interesse o volume editado em Coimbra, no ano de 1549, que encaderna conjuntamente, antepondo-lhes um estudo introdutório único, um certo número de fascículos provenientes de várias tipografias (Conimbricae. Apud Ioannem Barrerium, MDXLIX). Como o explica o Catálogo da Biblioteca Pública de Évora, onde se encontra guardado um exemplar desse livro, trata-se de uma recolha de «várias peças de natureza tipográfica distinta, o que nos leva a supor tenha sido reunida, com um prefácio colectivo, depois de todas publicadas parceladamente, à maneira de sebenta».

A existência deste tipo de publicações, que pode ir de verdadeiras e próprias sebentas até miscelâneas dotadas de um certo grau de organização interna, põe em destaque dois aspectos de grande relevo. Por um lado, a circulação corrente e a possibilidade de acesso a essas

*pílulas* de saber, habilmente confeccionadas por verdadeiros especialistas nas matérias tratadas, tendo em vista o seu consumo por parte dos estudantes. Por outro lado, a vivacidade de um método que, século após século, continuava ainda a propor um imenso número de *quaestiones* que brotavam em cascata das premissas do sistema filosófico objecto de análise.

Não admira, pois, que no soneto *Transforma-se o amator na coisa amada*, a uma primeira parte de claro cunho neoplatónico, se sigam dois postulados da filosofia aristotélica, l'*accidens in subjecto*, e a *matéria* que procura a *forma*.

Recordamos brevemente que, pondo em causa a Teoria das Ideias do seu mestre Platão, Aristóteles desenvolveu, por sua vez, uma Teoria dos Universais, cujos conceitos fundamentais se podem sintetizar em três pares de termos, ao mesmo tempo opostos e complementares, potência e acto, matéria e forma, substância e acidente. São os pares *matéria / forma* e *substância / acidente* (ou melhor, *sujeito / acidente*) que encontramos nas duas comparações do soneto camoniano, *como um acidente em seu sujeito* (v. 10) e *como a matéria simples busca a forma* (v. 14).

### 1. 1. Sujeito<sup>1</sup>

No v. 10, o substantivo *acidente* não é acompanhado, como seria de esperar, por *substância*<sup>2</sup>, mas por *sujeito*. Se na Escolástica tardia os

<sup>1</sup> *Subjectum*: participio passado substantivado de *subicere* < *sub-jacere*. O latim *subiectum* é decalque do grego *hypokéimenon*, usado nos textos de Aristóteles para designar 'o que é inerente a alguma coisa'. Nesse sentido, sujeito é, na metafísica, matéria prima activada por uma forma e substância na qual interagem os acidentes. No âmbito da gramática e da lógica, designa, diferentemente, o termo de uma proposição que contém algo que é negado ou afirmado, ou aquilo a que são atribuídos predicados (Arist. *Cat.* 2, 1a 20-b 9). Cf. Boécio, «Omnis autem simplex propositio ex subjecto praedicatoque consistit. Subjectum est de quo dicitur id quod praedicatur» ('Cada proposição simples consiste num sujeito e num predicado. Sujeito é aquilo de que se diz aquilo que é o predicado', *In Topica Cic.* 5 = PL 64, 1130).

<sup>2</sup> Originariamente, para Aristóteles, o termo *substância* designa o composto (*sinolo*) de matéria e forma que constitui qualquer ser individual a que se podem atribuir uma ou mais propriedades. De facto, é esse mesmo vocábulo grego *ousía* ('o ser verdadeiro e próprio, aquilo que é mesmo real') que

dois termos acabam por se equivaler, na sua origem eram, aliás, bem distintos.

Em Aristóteles (*De anima* II 5, 417 b 1-15), «le mot *sujet* désignait quelque chose comme un support ou un substrat doué d'une capacité réceptive»<sup>3</sup>, e como tal pronto a receber o *acidente*. Já aos comentadores medievais de Aristóteles se tinha colocado o problema de especificar a definição de *sujeito* e dos seus atributos. Mas foi sobretudo a Segunda Escolástica a relançar com vigor um debate que continuara muito vivo ao longo de todo o século XVI. Nessa trajetória secular, é de primordial importância o papel desempenhado pelas *Quaestiones disputatae de anima* de Tomás de Aquino, que enfrenta o assunto de um ponto de vista estritamente teológico. Trata-se, na verdade, de determinar se as potências sensitivas permanecem na alma, depois da sua separação do corpo, ou seja, depois da morte e antes da ressurreição (*utrum potentiae sensitivae remaneant in anima separata*) (*Quaest. de anima*, q. 19, arg. 15),

Praeterea, potentia nihil est aliud quam principium actionis vel passionis. Anima autem est principium operationum sensitivarum. Ergo *potentiae sensitivae sunt in anima sicut in subiecto*. Et

é interpretado como *essência* por Platão (*ens*) e como *substância* por Aristóteles (*essentia* o *substantia*). Essa diferente leitura exprime já a re-interpretação que o Platonismo sofre na obra de Aristóteles. Na história da escolástica, *essentia* entrou em concorrência, ao longo de um certo tempo, com *substantia*, que acabou por prevalecer. De facto, se *essentia* tem a vantagem da correspondência etimológica com o grego *ousía*, *substantia* sugere, logo a partir do prefixo (*sub-stantia*), que a *ousía* é sujeito de atributos, de acidentes, de qualidades, isto é, *hypokéimenon* na terminologia peripatética. Ver a definição de *substantia* dada por Tomás de Aquino, 'aquilo que não tem necessidade de um fundamento exterior para o suster, e que encontra a sua base em si próprio [...] ou que serve de fundamento a acidentes e os sustém' (*In libr. 2 Sent. d. 35, q. 2, a. 1*). Chamam-se, pois, *substantiae* as coisas (*res*) que subsistem por si próprias, ou seja, que não têm necessidade de um sujeito para nele existirem, da mesma maneira que um atributo está para um nome.

<sup>3</sup> Alain de Libera, *Archéologie du sujet. Naissance du sujet*, Paris, Vrin, 2007: 52-53.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

ita non potest esse quin remaneant in anima separata; cum accidentia [...] non corrumpantur nisi per corruptionem subiecti. 'Potência não é se não um princípio de acção ou de paixão [quer dizer, activo ou passivo]. Ora, a alma é o princípio das operações sensitivas. Portanto, *as potências sensitivas estão na alma como num sujeito*. Assim sendo, é impossível que fiquem na alma separada [do corpo], pois os acidentes [...] não se corrompem se não mediante a corrupção do sujeito'.

A conclusão é a de que as operações sensitivas ficam necessariamente na alma depois da morte, isto é, depois de a alma se separar do corpo. Para chegar a tal conclusão, São Tomás assimila a acção e a paixão a acidentes «dont le mode d'être est précisément défini par l'inhérence à un sujet, conformément à la définition de l'accident par l'*esse in subiecto (en hypokeiméno éinai)* dans le chapitre 2 des *Catégories [Cat. 2, 1a20-b9]*»<sup>4</sup>. Ora, «l'âme étant le principe des opérations sensitives, celles-ci sont en elle *comme dans un sujet*. Ce qui est dans l'âme comme dans un sujet est un accident. Un accident [...] ne peut être détruit que par la destruction du sujet. [...] L'âme est indestructible. Donc les opérations sensitives demeurent nécessairement dans l'âme après la mort, c'est-à-dire après la séparation de l'âme et du corps».

Na conceptualização de São Tomás, as potências sensitivas, a partir do momento em que falta o composto (isto é, o *corpo*), deixam de ter um *sujeito*. Essas potências permanecem, porém, na alma, como no seu princípio, sem serem evidentemente exercitadas, até que o composto seja reconstituído pela ressurreição da carne.

Numa perspectiva decididamente antiplatónica, segundo São Tomás o homem não é a sua alma, mas um composto de alma e corpo (*Summa Theologica* I, q. 77, a. 5),

Quaedam operationes sunt animae, quae exercentur sine organo corporali, ut intelligere et velle. Unde potentiae quae sunt harum operationum principia, sunt in anima sicut in subiecto. Quaedam vero operationes sunt animae, quae exercentur per organa corporalia; sicut visio per oculum, et auditus per aures. Et si-

<sup>4</sup> Cf. de Libera: 52-53. Desse estudo fundamental, são também retiradas as sucessivas citações em francês.

mile est de omnibus aliis operationibus nutritivae et sensitivae partis. Et ideo potentiae quae sunt talium operationum principia, sunt in coniuncto sicut in subiecto, et non in anima sola. ‘Há operações da alma que se exercem sem órgãos sensoriais, como pensar e querer. Por consequência, as potências, que são os princípios dessas operações, estão na alma como num sujeito. Mas há outras operações da alma que se exercem através de órgãos corporais, por exemplo, a vista através dos olhos e a audição através dos ouvidos. O mesmo vale para todas as outras operações da parte vegetativa ou sensitiva. Consequentemente, as potências que são os princípios destas operações têm por sujeito o composto, e não só a alma’.

### 1. 2. Acidente

Designa um atributo (uma característica, uma propriedade) que não é essencial à coisa a que pertence. Noutros termos, um acidente não pode existir por si só, mas apenas em relação a um sujeito (lógico) ou a uma substância (metafísica). *Accidens inseparabile subiecto*, ‘o acidente é inseparável de um sujeito’<sup>5</sup>.

De termo específico da Lógica<sup>6</sup> e da Metafísica<sup>7</sup>, a palavra passou ao âmbito retórico e oratório, mas também à linguagem comum,

<sup>5</sup> Madeleine van Aubel, «Accident, catégories et prédicables dans l’oeuvre d’Aristote», *Revue Philosophique de Louvain*, 3. s., t. 61, 71: 361-401.

<sup>6</sup> As bases da definição provêm da Lógica. Distingue-se *sujet d’attribution* (Sa) et *sujet d’inhérence* (Si). A distinção remonta a Aristóteles, que introduz nas *Categorias* duas formas de predicção ou atribuição, indicadas respectivamente com as expressões ‘ser dito de um sujeito’ e ‘ser num sujeito’. Essa distinção foi transmitida aos latinos por Boécio sob a forma *de subiecto dici / in subiecto esse*, que se traduz na oposição entre *praedicatio de subiecto* e *praedicatio secundum accidens* (de Libera: 66).

<sup>7</sup> Porfírio, na *Isagoge*, propõe nada menos do que três definições do *accidens* aristotélico. Será a tradução (profiriana) de Boécio a impor-se, durante toda a Idade Média:

1.º *accidens est quod adest et abest praeter subjecti corruptionem* ‘acidente é o que está presente ou ausente sem corrupção do sujeito’;

2.º *accidens est quod contingit eidem esse et non esse* ‘acidente é o que pode, de modo contingente, estar numa coisa ou não estar’;

3.º *quod neque genus neque differentia neque species neque proprium, semper autem est in subiecto subsistens* ‘o que não é género, nem diferença, nem espécie, nem próprio, mas que subsiste sempre num sujeito’ (*In Isag. Porph.* ed. sec. 4, 17 = Brandt: 280ss).

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

para indicar o que é fortuito e passageiro, por oposição ao que permanece fixo e persiste. Por exemplo, a riqueza ou a pobreza são acidentes na existência do homem.

Ver São Tomás, *De virtutibus*, q. 1 a. 3 t. 1: «accidens subiectum esse non potest» ('um acidente não pode ser um sujeito'); e também *Summa Theologica*, I, q. 23, a. 4: «Omne accidens secundum suum esse est inferius substantia: quia substantia est ens per se, accidens autem in alio» ('todo o acidente, considerado no seu existir, é inferior a uma substância, pois a substância é um ente que existe por si, e o acidente só existe num outro').

1. 3. *Accidens in subiecto*

De quanto até aqui ficou dito, resulta que não pode existir *accidens* sem *subiecto*. Segundo São Tomás, o sujeito relaciona-se com o acidente de três maneiras, «Uno modo sicut praebens ei sustentamentum; nam accidens per se non subsistit, ducitur vero per subiectum. Alio modo sicut potentia ad actum; nam subiectum accidenti subiicitur, sicut quaedam potentia activi; unde et accidens forma dicitur. Tertio modo sicut causa ad effectum; nam principia subiecta sunt principia per se accidentis» ('No primeiro modo, como aquilo que lhe oferece um suporte, porque o acidente não subsiste por si só, mas é sustido pelo sujeito. Num outro modo, como a potência em relação ao acto, porque o sujeito é sujeito do acidente, tal como uma potência em relação a um princípio activo. Assim, o acidente é chamado uma forma. No terceiro modo, como a causa em relação ao efeito, porque os princípios subjacentes são por si os princípios do acidente').

Neste passo, o acidente fica pois na base de uma tripla comparação com o sujeito, articulada através de comparações com os pares *potência / acto* e *causa / efeito*. Por sua vez, o sujeito (*subiectum accidentis*) é susceptível de ser analisado através de duas fórmulas, *subiectum quo* «in quo recipiuntur accidentia» e *subiectum quod* «per se [...] sustentat et subit accidentia, ut substantia» ('sujeito em que se recebem os acidentes' e 'sujeito que [...] subsiste por si e suporta os acidentes, como a substância'). Desta distinção, decorrem as outras definições do sujeito que circulam na Escolástica tardia, como *subiectum recipiens* (= *quo*) e *subiectum subiaccens* o *substratum* (= *quod*). Dmons-

tra-se também que, para todos os efeitos, *subiectum* é considerado equivalente de *substantia*<sup>8</sup>.

A saber, o motivo pelo qual, ao longo de séculos, as relações entre acidente e sujeito (ou acidente e substância) estiveram no centro desse debate. É que, no âmbito teológico, esse conceito era essencial para explicar a transubstanciação eucarística<sup>9</sup>. Como o determina, em Outubro de 1551, o Concílio de Trento, na definição dogmática correspondente, com a consagração do pão e do vinho opera-se a conversão de toda a *substância* do pão na *substância* do Corpo de Cristo, e de toda a *substância* do vinho na *substância* do Seu Sangue. Essa conversão é chamada, pois, de modo conveniente e apropriado, pela Igreja Católica, ‘transubstanciação’.

Com base em tal doutrina, o pão e o vinho, uma vez consagrados, mantêm só os *acidentes*, ou seja, as aparências da matéria pré-existente à oração eucarística, porque a sua *substância* ou *sujeito substancial* mudou por intervenção da Trindade, isto é, o seu princípio constitutivo transformou-se realmente no Corpo e no Sangue de Cristo.

#### 1. 4. Forma e matéria

A doutrina da forma encontrou a sua sistematização na *Metafísica* de Aristóteles, opondo-se à doutrina das ideias elaborada por Platão. No platonismo, a realidade múltipla é explicada, reconduzindo os seres de cada espécie a um determinado princípio transcendente, no qual participariam. No aristotelismo, todos os seres são um sínolo, ou seja, um composto de dois princípios, a matéria e a forma. Do sí-

<sup>8</sup> Além disso, a equivalência *subiectum* = *substantia* surge já num passo de Aristóteles, «Dicitur autem tamquam subiectum substantia esse» (*Metaph.* VII 13, 1038b; ‘Diz-se “ser” tanto a substância como o sujeito’).

<sup>9</sup> O próprio dogma da Transubstanciação e o mistério da Eucaristia encontram-se na base de um passo da *Microcosmographia* de André Falcão de Resende, contemporâneo e amigo de Camões: «Deos sendo amor purissimo e perfeito / quis pello mesmo amor commonicarse» (III 53, 1-2); ver também, «Pera esta união sancta e amorosa / a divina Eucharistia instituindo, / [...] / debaixo das speçies se encobrindo / de pão e vinho, em doce mantimento / se daa a comer neste alto Sacramento» (54, 1-2 e 6-8). Note-se o uso de *speçies* para indicar o pão e o vinho.

nolo, a *forma* é o princípio intrínseco e constitutivo (*De Anima* III 8, 431b 29). Por sua vez, a *matéria* é «id ex quo aliquid fit», o que num ser recebe a forma. Daí se gera, propriamente, o composto ou sínolo.

Quando as duas doutrinas foram traduzidas para latim, os substantivos gregos *idéa* ou *éidos*, ‘idea’, são vertidos através de *forma* ou *species*, como o testemunham, com palavras quase idênticas, Tomás de Aquino e Alberto Magno, «*Idea enim Graece, Latine est forma vel species*», ‘O que em grego é *idea*, em latim é *forma* ou *species*’<sup>10</sup>.

O binómio *matéria e forma* (passando a ser menos usado o termo *species*) fixa-se a partir de Boécio e da sua versão latina do comentário *In Isagogen Porphyrii*, «*dicit omnem rem quaecumque est corporea, ex materia et forma constare*» ‘diz que todas as coisas e qualquer ser corpóreo consta de matéria e de forma’ (ed. Brandt I 94).

## 2. PLANO LITERÁRIO

### 2. 1. Poesia sobre a filosofia de amor

O arquétipo românico da ‘filosofia de amor’ dita em verso coincide com a canção de Guido Cavalcanti, *Donna me prega*<sup>11</sup>. Se a teorização acerca da natureza de amor era tema obrigatório da reflexão poética do século XIII italiano, como bem o mostra, desde logo, Dante na *Vita nuova* II 1, a canção de Cavalcanti impõe-se à admiração dos contemporâneos e dos pósteros em virtude da forma sistemática à luz da qual o tema é desenvolvido, seguindo um esquema preciso e rigoroso. A primeira estrofe antecipa ou resume as oito questões acerca da natureza de amor que serão depois retomadas, pela mesma ordem, duas a duas, em cada uma das quatro estrofes sucessivas<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cf. São Tomás, *Summa Theologica* I. 15, 2, *De Veritate* III. 1c, e Santo Alberto Magno, *Metaphysica* I. IV 2, 63b.

<sup>11</sup> Cf. Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986: 93-107, a considerar juntamente com o comentário a *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano/Napoli, Ricciardi, 1960, t. II: 522-529.

<sup>12</sup> Cf. «là dove posa, e chi lo fa creare, / e qual sia sua vertute e sua potenza, / l’essenza — poi e ciascun suo movimento, / e’l piacimento — che’l fa dire amare, / e s’omo per veder lo pò mostrare» (vv. 10-14), isto é, por ordem, 1) onde mora Amor; 2) quem o cria; 3) qual é a sua virtude; 4) qual é a sua

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

Segundo um conjunto de preceitos já difundido na Idade Média, amor é uma paixão, como o atesta a célebre definição de Andreas Capellanus, «Amor est passio quaedam innata<sup>13</sup> procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri» (*De Amore* I 1), ‘Amor é uma paixão inata que tem origem na percepção através da vista e na excessiva meditação [ou seja, num pensamento obsessivo] na beleza do outro sexo, por causa da qual se deseja, mais do que qualquer outra coisa, possuir os abraços do outro, e nesses abraços levar a cabo, de comum acordo, todos os preceitos de amor’.

Não admira, pois, que as *quaestiones* amorosas digam respeito à Física e não à Ética, isto é, à filosofia natural e não à filosofia moral. Cada paixão, como o diziam as crenças médicas da antiguidade, integra-se, de facto, na esfera do sensível. Esta premissa implícita encontra-se base dos primeiros versos da canção de Cavalcanti (vv. 1-3),

Donna me prega — perch’eo voglio dire  
d’un *accidente* — che sovente — è fero  
ed è sì altero — ch’è chiamato *amore*.

‘Uma senhora pede-me que eu aceite falar de um *accidente* que é chamado *amor*, acidente que muitas vezes é cruel e altaneiro’.

Com estas palavras, Cavalcanti nega que amor, enquanto paixão inerente a um sujeito, seja uma substância. O mesmo princípio é expresso por Dante na *Vita nuova*, «ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia» (XXV 1).

Nos vv. 15-18, faz-se alusão à memória (*virtus memorativa*) e ao papel fundamental que desempenha no processo amoroso,

---

potência, ou seja, o que pode provocar; 5) qual é a sua essência; 6) qual é o seu movimento, ou seja, o que é que ele move; 7) qual é o prazer que dele decorre; 8) se Amor é coisa visível.

<sup>13</sup> O atributo *inata* é ulteriormente explicado pelo facto de proceder «ex sola cogitatione quam concipit animus», ‘só da meditação que a alma concebe’.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

In quella parte — dove sta memora  
 prende suo stato, — sì formato, — come  
 diaffan da lume<sup>14</sup>, — d'una scuritate  
 la qual da Marte — vène, e fa demora;

O sujeito é sempre Amor, que toma lugar (*prende suo stato [...] e fa demora*) na alma sensitiva (*in quella parte dove sta memoria*), depois de ter adquirido uma forma (*sì formato*), isto é, passando de potência a acto, como a transparência [adquire a forma] da luz, passando por uma obscuridade que provém de Marte<sup>15</sup>.

Dino del Garbo, contemporâneo de Guido Cavalcanti e primeiro comentador desta canção, diz que o facto de estar na alma sensitiva é dito «quantum ad speciem rei ex cuius apprehensione causatur amor», ‘relativamente à imagem da coisa por cuja percepção sensível é causado amor’, dado que a *passio* tem sede «in appetitu sensitivo *sicut in subiecto* in quo habent esse passiones anime omnes», ‘a paixão tem sede no desejo sensível, como no sujeito no qual devem estar todas as paixões da alma’<sup>16</sup>. Assim, amor, à semelhança de qualquer outra paixão, deve estar na mente, tal como um acidente deve ser inerente ao seu sujeito.

No v. 19, especifica-se ainda que amor è *creato*, porquanto recebe o ser de outrem. Confirma-se então que amor não é *substância*, ou, como escreve Dante na *Vita nuova*, «cosa per sé», mas antes «accidente in sustanzia».

<sup>14</sup>Já nos comentadores medievais de Aristóteles e no próprio São Tomás, o termo de comparação da relação entre intelecto em potência e inteligível em acto é o da relação entre diáfano e luz (ver o comentário de Contini a este passo).

<sup>15</sup>É uma das muitas hipóteses formuladas acerca da origem de amor, que de facto pode nascer de várias divindades do Olimpo pagão. Marte tem uma influência maligna e negativa, contrapondo-se pois a Vénus, que, na mitologia greco-romana, é a deusa mais credenciada como mãe de Amor (Eros ou Cupido).

<sup>16</sup>O comentário de Dino del Garbo pode-se ler em apêndice à edição crítica das *Rime* de Guido Cavalcanti, a cura di Guido Favati, Milano/Nápoli, Ricciardi, 1957: 359-378, cit. 362.

## 2. 2. Transformação do amante no amado

Integra-se numa precisa tradição literária, especificamente lírica, o motivo da transformação do amante no objecto amado. Petrarca<sup>17</sup> já foi indicado como precursor desse motivo, que é recorrente em várias das suas obras, do *Triumphus Cupidinis*, «l'amante ne l'amato si transforme» (III 16), ao *Secretum*<sup>18</sup> ou ao *Canzoniere*<sup>19</sup>.

À margem do soneto «dei miracoli d'amore o del privilegio degli amanti, che spossessati di sé si interscambiano per forza di identificazione e similitudine» (*Canz.* 94), Bettarini sublinha que «il verbo specifico e quasi tecnico della virtù unitiva dell'amore è *transformare* v. 13». De facto, a partir da matriz neoplatónica, o verbo *transformar* «è già formalizzato nella tradizione dei mistici entro formule specifiche dell'amore estatico in un oscuro intreccio dell'amato e dell'amante»<sup>20</sup>.

Assim, no âmbito da exegese patrística, a transformação dos dois amantes, que se fundem num ser único, é aplicada ao amor do homem a Deus, «Ea vis amoris est, ut talem esse necesse sit quale illud

<sup>17</sup> Dante, pelo que lhe toca, dispensa o tópico nas suas *Rime*, mas fala profusamente dele num passo do *Convivio*: «Amore [...] è che congiunge e unisce l'amante colla persona amata [...]. E però che le cose congiunte comunicano naturalmente intra sé le loro qualità, in tanto che talvolta è che l'una torna del tutto nella natura dell'altra, incontra che le passioni della persona amata entrano nella persona amante, sì che l'amore dell'una si comunica nell'altra, e così l'odio e lo desiderio e ogni altra passione» (*Conv.* IV 1).

<sup>18</sup> «Quidni enim in amatos mores transformerer?» (*Secretum* III). O passo é assinalado por Francisco Rico, *Vida u obra de F. Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974: 290, nota 141. Para o *Secretum*, ver a edição, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992 (p. 144 e relativa nota).

<sup>19</sup> Cf. Marco Santagata, «Pretilnovisti in Petrarca» [1985], *Per moderne carte*, Bologna, Il Mulino, 1990: 95-156, em especial 150-151; e sobretudo Rosanna Bettarini no comentário aos passos do *Canzoniere* citados (Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.).

<sup>20</sup> Com remissão, antes de mais, para São Paulo, «Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem» (2 *Cor* III 18).

est quod amas, et cui per affectum coniungeris, in ipsius similitudinem ipsa quodammodo dilectionis societate transformaris», ‘Tal é a força de amor que é necessário que tu sejas tal qual aquilo que amas, e é necessário que, em virtude de uma tal comunidade de afectos, te transformes, à semelhança daquilo com que te juntas por paixão’ (Hugo de S. Victor)<sup>21</sup>. Ou, em termos mais sintéticos, «Quidquid diligis, ipsa dilectionis vi in eius similitudinem transformaris» ‘O que quer que ames, pela própria força desse amor tu transformas-te à sua semelhança’ (S. Boaventura)<sup>22</sup>.

Em âmbito ibérico, como já ficou dito na introdução ao soneto camoniano, o tópico da transformação do amante teve grande fortuna, a começar por Garcilaso de la Vega. Segundo Faria e Sousa (*Rimas varias* 1685 I: 29), o primado cronológico caberia a Ausiàs March, o qual, tendo vivido na primeira metade do século XV, inaugurou, como se sabe, a poesia lírica em catalão, interrompendo assim uma longa dependência do código, também linguístico, dos trovadores provençais.

O passo indicado por Faria e Sousa, como primeiro testemunho ibérico do motivo da transformação do amante no amado, não parece, todavia, muito pertinente: «Tant está pres lo meu enteniment / per molta part del vostre que li alta, / que-m toll sentir e-m fa la carn malalta / d’un tal dormir que pert lo sentiment. / No cessará lo meu igual talent, / puys mou de part que no-s canssa ni-s farta, / car l’esperit tot lo finit aparta: / no és en cors lo seu contentament» (cant XXXIII *Sens lo desig de cosa desonesta*, vv. 13-20)<sup>23</sup>. Segundo o

<sup>21</sup> *Soliloquium de arrha animae*, in *Patrologia Latina*, t. CLXXVI, col. 951-969 : 954.

<sup>22</sup> *Soliloquium* II 12, ed. Quaracchi (Ad Claras Aquas, 1898), t.VIII: 28-67, cit. 49a. Cf. também I, 2: 30b, «Cum Deum per voluntatem diligo, me ipsum in eum transformo» ‘Como amo Deus por minha vontade, a mim mesmo nele me transformo’ e a relativa nota 7, com reenvio para o *Tractatus de charitate* de S. Bernardo.

<sup>23</sup> Cf. Ausiàs March, *Poesies*, a cura de Pere Bohigas, vols. I-V, Barcelona, Barcino, 1952-1959 (Col·leció Els Nostres Clàssics), vol. II: 113-115. Corresponde ao n.º 33 da edição sem comentário de Joan Ferraté, *Les poesies d’Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema, 1979: 75-76.

comentário de Bohigas, editor da obra de Ausiàs March, «el poeta vol que la seva dama l'ami amb amor igual al d'ell. Aquest amor és purament intellectual, sense barreja de sensualitat, i és etern, perquè procedeix de l'esperit, que és incorruptible». As afinidades com o soneto de Camões ficam-se, pois, por um plano muito geral, podendo-se resumir na primazia do amor intelectual sobre o amor físico.

### 3. TRATADÍSTICA DE AMOR

Por ordem cronológica, o tratado fundador do género foi o *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, 'Comentário ao Convívio de Platão sobre amor' de Marsilio Ficino, publicado em Florença no ano de 1484 (a tradução italiana, feita pelo próprio Ficino, apenas foi editada em 1544)<sup>24</sup>.

Os primeiros ecos do *Commento* de Ficino, no início do século XVI, foram o *Commento sopra una canzone d'amore* de Pico della Mirandola (1519), o *Libro di natura d'amore* de Mario Equicola (1525), os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu (1536) e o *De Pulchro et de Amore* de Agostino Nifo (1531).

A partir da quarta década do século XVI, o número de escritos sobre amor aumentou de modo exponencial. Limitando-nos aos textos mais conhecidos, ou mais acessíveis, recordamos Giuseppe Bettussi, *Il Raverta, dialogo [...] nel quale si ragiona d'Amore e degli effetti suoi* (Veneza, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1544), Francesco Sansovino, *Ragionamento [...] nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore* (Mantova, s.ed., 1545), Tullia d'Aragona, *Dialogo [...] della infinità d'amore* (Veneza, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547) e Bartolomeo Gottifredi, *Specchio d'amore, dialogo [...] nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi* (Firenze, Doni, 1547).

#### 3. 1. Marsilio Ficino

Datado de 1469 no autógrafo do manuscrito Vat. Lat. 7705, o comentário de Ficino era escrito em latim, e como tal foi impresso na

<sup>24</sup> Texto latino: Ficino, *De Amore* = Marsile Ficin, *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Versão italiana: Ficino, *El libro de l'Amore* = Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a c. di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

edição das obras completas de Platão (*Platonis Opera*, Firenze, 1484) e a seguir nos *Opera Omnia* do próprio Ficino (Basileae, 1576, t. II: 1320-1365). Entretanto, o texto já tinha tido uma enorme difusão em manuscrito, sendo de imediato traduzido para italiano, e logo a seguir para francês. São de facto duas as traduções para italiano que saem no mesmo ano, uma de Ficino, com o título *Sopra lo amore o ver' Convivio di Platone* (Firenze, Neri Dortelata, 1544; depois Filippo Giunti, 1594), outra de Hercole Barbarasa, que ignorando a existência da tradução de Ficino, publicou a sua própria versão em italiano, sob título *Il commento di M. Ficino sopra il Convito di Platone et esso Convito tradotti in lingua toscana per Hercole Barbarasa da Terni*, Roma, 1544. No ano seguinte, é publicada a primeira tradução francesa, «par Symon Sylvius, dit de la Haye, valet de chambre de Marguerite de France, Roynne de Navarre, Poitiers, 1545». A segunda, feita a partir do toscano e dedicada à Sereníssima Rainha de Navarra, é de Guy Le Fèvre, «Secrétaire et Interprète aux langues pérégrines, Paris, Jean Macé, 1578». Portanto, a par do original latino, circulam nada mais nada menos do que quatro traduções em língua vulgar, impressas antes do fim do século XVI.

Segundo Ficino, a beleza não reside nas proporções, como o entende Aristóteles, mas, conformemente à doutrina platónica, é antes uma graça, ou seja, um reflexo da beleza transcendente. Quanto aos sentidos que nos permitem aceder à Beleza, limitam-se à visão e à audição. A exclusão dos três sentidos inferiores, olfacto, gosto e tacto, comporta a condenação de qualquer prazer amoroso que não se limite aos primeiros dois. Daqui deriva também a famosa divisão de amor em três tipos, divino, humano e bestial.

Ficino, se por um lado recusa, de modo ascético, o amor fundado nos sentidos inferiores, por outro lado defende a espiritualização da união entre duas almas, concebida a partir do modelo platónico da união da alma (ou da Inteligência angélica) com Deus. Sobre este pano de fundo, insere-se a transformação dos amantes.

No seu *Commento*, o filósofo florentino compila pela primeira vez, de modo completo e sistemático, a doutrina de amor, dela oferecendo uma visão nitidamente neoplatónica, e como tal ligada aos conceitos de Beleza e de Luz (que irradia de Deus e se difunde em toda a criação). Na sua releitura do *Convivio*, Ficino sabe porém pers-

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

pectivar esta tradição (neo)platónica à luz dos preceitos da religião cristã, num esforço de harmonização que é típico do Renascimento.

Com Ficino, amor torna-se um dos temas de conversação favoritos da alta sociedade do século XVI. A elegância da sua escrita e a destreza com que conduz o diálogo fictício em torno da natureza de amor em muito contribuem, sem dúvida, para o sucesso do seu tratado, que soube seduzir um público culto e refinado, ligado ao ambiente de corte e interessado em temas como o amor, a beleza ou a cultura antiga. Aquele mesmo público ao qual se dirige *Il Cortegiano* de Castiglione, publicado em 1528.

Os primeiros ecos do *Commento* de Ficino foram, no início do século XVI, o *Commento sopra una canzone d'amore* de Pico della Mirandola<sup>25</sup>, escrito antes de 1494, mas publicado em 1500<sup>26</sup>, e os *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu, escritos entre 1501 e 1506, mas impressos em Roma, a título póstumo, em 1535 (com onze reedições entre 1536 e 1586)<sup>27</sup>.

### 3. 2. Pico della Mirandola

Pico articula o seu tratado em três livros, tomando como ponto de partida a *Canzone d'amore* de Geronimo Benivieni, que tem por modelo *Donna me prega* de Cavalcanti, enquanto reflexão em verso sobre a filosofia de amor. No segundo livro, Pico distancia-se das posições de Ficino, levando a cabo uma distinção entre o bom e o belo, que «si distingue dal bene come la specie dal suo genere e non come l'estrinseco dall'intrinseco, per citare Marsilio», assim regressando às clássicas fórmulas aristotélico-escolásticas. A beleza é equilíbrio de

<sup>25</sup> Edição moderna, Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore*, a cura di Paolo de Angelis, Palermo, Novecento, 1994.

<sup>26</sup> Como as ideias de Pico foram entendidas pelos contemporâneos enquanto contestação do pensamento de Ficino, quando Benivieni publicou, em 1500, a sua *Canzone d'amore*, suprimiu todos os passos do comentário de Pico em que Ficino era directamente atacado. O texto integral apenas saiu em 1519.

<sup>27</sup> Edição mais recente, Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Delfina Giovannozzi, Roma, Laterza, 2008, fonte de citação.

proporções e harmonia de contrários. Pico separa então Deus da matéria e o bem do belo, na senda de São Tomás (*Summa* I xxxix, art. 8).

Apesar de haver alguns pontos comuns entre os dois tratados (por exemplo, ambos reconhecem que, para o homem, amor é uma forma de afastamento da ilusão dos bens terrenos, em prol da união com Deus), permanece uma antinomia de fundo entre a visão neoplatónica de Ficino e o aristotelismo renovado de Pico. Daí resulta um contraste entre o mundo ficiniano, mais sensual e luminoso, onde a luz divina irradia por toda a criação, tecendo íntimas ligações entre os seres inferiores e os seres superiores (segundo a *escada* platónica), e o universo de Pico, também ele hierarquizado, mas onde, para alcançar Deus, se requer uma verdadeira ascese, porque entre o ser supremo e o resto das criaturas fica um abismo incolmável.

### 3. 3. Leão Hebreu

O tratado de Leão Hebreu foi impresso em Roma no ano de 1535, póstumo e em língua italiana, por Mariano Lenzi, «un oscuro personaggio conosciuto solo in virtù di tale curatela»<sup>28</sup>. Não recebeu ainda uma solução, o problema do apuramento da língua em que foi escrito o original, que se perdeu (o autor tinha nascido em Portugal). Pensou-se no latim, no hebraico e no italiano. Em todo o caso, parece evidente a intervenção do editor na veste linguística do texto, tal como resulta impresso<sup>29</sup>. Na Península Ibérica, a fortuna de Leão Hebreu é testemunhada pela existência de três traduções para castelhano dos *Diálogos*, impressas entre 1555 e 1586, data da última delas, obra do Inca Garcilaso, que é, aliás, a melhor. Mas em Espanha, circulavam igualmente quer a versão castelhana de *Il Cortegiano*, feita por Boscán em 1534 e publicada em 1539, quer a dos *Asolani* de Bembo, editada em 1555.

<sup>28</sup> Giovannozzi: IX.

<sup>29</sup> Cf. *Dialoghi d'amore di maestro Leone medico hebreo*, Roma, A. Blado, 1535 (reedição facsimilada, Heidelberg, Carl Winter, 1929). Os *Dialoghi d'amore* podem-se considerar um *bestseller* do século XVI, com as suas 25 edições, entre 1535 e 1607.

À diferença de Pico, o tratado de Leão Hebreu não suscitou polémicas, porque as teses defendidas nos *Dialoghi d'amore* não põem em causa as de Ficino, apesar de, por vezes, delas se afastarem. Em três diálogos entre *Philone*, 'o que ama', e *Sophia*, 'a sabedoria', Leão Hebreu, primeiro, procura definir a natureza de amor, depois explicar o seu carácter universal e, enfim, a sua génese.

É no primeiro diálogo que é definido amor, como «desiderio di convertirsi con unione ne la cosa amata» (p. 44), quer se trate da união do ser humano com Deus, quer do amor do homem pela mulher. O desejo de transformação do amante na amada, que é acompanhado pelo desejo de que a amada, por sua vez, se transforme no amante, implica uma fusão total, ou seja, a união dos dois espíritos e dos dois corpos. Isto em perfeita coerência com a afirmação de que o homem é, à imagem de todo o universo, corpóreo e incorpóreo ao mesmo tempo. Por sua vez, no segundo diálogo é desenvolvido um dos temas cruciais da obra, o conceito aristotélico e escolástico de *óressi* ou *oressi* (*appetitus*), que indica a tendência de qualquer ente para alcançar o seu fim ou para obter o seu bem.

Como se vê a partir destes dois exemplos isolados, as referências de Leão Hebreu são tanto platónicas como aristotélicas. Mais do que qualquer outro seu predecessor, tenta conciliar doutrinas e filosofias diferenciadas, sem excluir *a priori* nenhuma fonte. Desta feita, o seu universo resulta fortemente marcado pelo pensamento de Ficino, com a luz divina que irradia e se espalha pela criação. Mas, à diferença de Ficino, não recusa certos elementos da doutrina de Aristóteles, como, por exemplo, a distinção entre os três bens (o útil, o agradável e o honesto), segundo a *Etica Nicomachea*, nem de Averróis, quando afirma que a perfeição da alma humana reside na união com Deus.

### 3. 4. Mario Equicola

No debate suscitado pelo *De Amore* de Ficino, insere-se também o *Libro di natura d'amore* de Mario Equicola (Venetia, Lorenzo Lorio da Portes, 1525)<sup>30</sup>. Apesar do seu tamanho e da sua dimensão enci-

<sup>30</sup> O primeiro manuscrito da obra, redigido em 1507, era em latim. O livro foi depois traduzido para italiano e publicado em Veneza em 1525, ano da morte do autor.

clópédica, a obra teve grande fortuna no século XVI, tanto é que foi reeditada treze vezes entre 1526 e 1607. Equicola não é um pensador original, mas tão só um compilador erudito. Não hesita em dar conta, ao longo dos seis volumes que compõem o tratado, das posições, por vezes contrastantes, de um elevadíssimo número de *auctores* que abordaram o tema da natureza de amor<sup>31</sup>.

Apesar de não se exprimir claramente contra Ficino e os neoplatónicos, Equicola propende para a linha aristotélica. Em seu entender, amor é desejo de gozar aquilo que consideramos belo (II VI). Portanto, o amante deseja «godere la pensata bellezza» da amada, significando *godere* «haver la cosa desiderata a [suo] piacere». O desejo, porém, não se esgota com «l'ultimo piacere amoroso». Quem ama, ama conjuntamente corpo e espírito, porque, se os sentidos desejam a volúpia sensual, o espírito deseja o ser amado.

É exactamente pela revalorização do amor humano e sensual que o tratado de Equicola se distingue dos que o precederam. Partindo de múltiplas fontes, coloca no mesmo plano filósofos, poetas e autores do amor cortês, com uma importante abertura às literaturas românicas (trovadores provençais e *Roman de la Rose*). Desprovido da dimensão filosófica das obras de Ficino, Pico e Leão Hebreu, o livro de Equicola abre caminho à moda dos tratados de amor quinhentistas destinados aos cortesãos, mais do que aos pensadores. A partir de então, passam para primeiro plano preocupações relativas aos aspectos concretos da vida de corte, de forma a dar resposta a *quaestiones* precisas, mais do que a enfrentar audaciosos sistemas onde amor tem o seu lugar, numa coerente visão física e metafísica do universo.

<sup>31</sup>No primeiro livro, trata-se, entre outros, de Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Francesco da Barberino, Jean de Meung (autor do *Roman de la Rose*), Giovanni Boccaccio, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Pietro Bembo (*Asolani*, 1505), mas também de Bartolomeo Platina (*Contra Amores*, 1471, e *Dialogus de Amore*, 1481), Pietro Edo (*Anterotica*, 1492), Battista Fregoso (*Antheros*, 1496), Francesco Cattani da Diacceto (*De Amore*, 1508), Giovan Battista Alberti (*Hecatompnila* e *Deifira*, 1471), Battista Spagnoli, dito Mantuanus (a propósito das suas éclogas latinas de tema amoroso) ou Giovan Iacopo Calandra (a propósito da *Aura*, que actualmente anda perdida).

### 3. 5. Agostino Nifo

Na polémica contra Ficino, insere-se também o tratado de Agostino Nifo, *De Pulchro et Amore*, editado em 1531<sup>32</sup>. Quando o compilou, em 1529, Nifo já era um filósofo reconhecido, autor de uma vasta obra. Ligado, tal como Bernardo Tasso, à corte do príncipe Sanseverino de Salerno e à Accademia Pontiniana de Nápoles, onde conviveu com Mario Equicola, foi uma figura central do Aristotelismo renascentista<sup>33</sup>.

Nifo abre a discussão em torno de um amor puramente humano, isto é, que tem por objecto, essencialmente, o prazer da beleza humana. Reabilita, pois, os sentidos inferiores. A beleza do corpo é obra de todos os sentidos, e não só da vista e do ouvido, mas também do odor, do tacto e do gosto (através do beijo). Esta tomada de posição é decisiva, porque leva à reabilitação do prazer, legitimado por Nifo como um bem (apesar de não ser o bem supremo), e em particular do prazer carnal, que é finamente analisado a partir dos conhecimentos médicos da época (recordemos que Nifo era médico).

Do ponto de vista formal, o tratado de Nifo é um discurso contínuo em língua latina, composto por dois livros, que mistura tons e conteúdos escolásticos com algumas passagens mais agradáveis e ligeiras, de tom cortesanesco. Ao manifestar-se contra as teses neoplatónicas de Ficino e dos seus sequazes, Nifo também tem em linha de conta a poética *de Amore* que vai de Ovídio aos trovadores e, naturalmente, a Petrarca. Nasce assim um conúbio inédito entre escrita mundana e filosófica, com alternância entre capítulos rigorosamente construídos segundo os princípios da escolástica e outros que evocam os preceitos das *artes amandi* ovidianas e cortesanescas, não alheias a agudezas humorísticas e irónicas.

<sup>32</sup> *Augustini Niphi Medici ad illustrissimam Ioannam Aragoniam Tragliacocii principem De Pulchro Liber*, Romae, per Antonius Bladus, 1531. O tratado, como se vê logo a partir do título, era dedicado a Giovanna de Aragão, princesa de Tagliacozzo. As sucessivas impressões fizeram-se, todas elas, fora de Itália, em Lyon em 1549, em Leyden em 1641 e 1646, em Paris em 1645.

<sup>33</sup> Torquato Tasso dedica-lhe, em 1580, um dos seus diálogos, *Il Nifo, o vero del piacere*, considerando-o um filósofo de referência que procura fazer a mediação entre platonismo e aristotelismo.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

## 3. 6. Conclusão

Nos sucessivos tratados de amor, escritos entre 1540 e 1590, desaparece, pouco a pouco, ou permanece apenas como pano de fundo, aquela dimensão filosófica e teológica que tinha caracterizado a reflexão de Ficino e dos seus imediatos sequazes ou opositores (Pico, Leão Hebreu, Equicola e Nifo). O tom a partir de então adoptado é mais o da conversa mundana, num género que permanece fiel à forma do diálogo, usando continuamente a língua vulgar. A meio caminho entre compêndio de filosofia e manual de corte, os tratados de amor tornam-se assim um testemunho da sociedade aristocrática da época e dos seus passatempos intelectuais.

Esta tratadística de amor tardo-quinhentista é tradicionalmente considerada, no seu conjunto, como neoplatónica, porque todos os autores, em diversa medida, é certo, estabelecem relações com o *Commento* de Ficino. Contudo, na diversidade das posições que engloba e das respectivas tonalidades, está longe de ser exclusivamente platónica. Mantém-se, pois, mesmo nos escritores menores deste género literário, aquele sincretismo que, se não é teorizado, prevalece pelo menos ao nível pragmático, e já resultava à transparência na obra de Leão Hebreu.

## 4. A «TRANSFORMAÇÃO DOS AMANTES» EM FICINO E LEÃO HEBREU

4. 1. Marsílio Ficino, *De amore*

II 6 Illud quoque evenire sepenumero solet ut se in amati personam quisque transferre cupiat. Nec immerito, deus namque pro homine fieri cupit atque conatur. Quis autem pro deo hominem non commutet? Fit etiam ut amore illaqueati vicissim suspirent et gaudeant. Suspirant quod seipsos amictunt, quod perdunt, quod perimunt. Gaudent quod in melius quiddam se transferunt.

‘Também acontece muitas vezes que o amante se deseje transferir para a pessoa do amado. Com razão, porque como homem deseja e se esforça por se tornar deus. E quem não trocaria a sua humanidade pela divindade? Sucede também que aqueles que se encontram presos pelos laços de amor ora suspiram, ora se alegram. Suspiram porque se abandonam a si próprios, porque se perdem, porque se destroem. E alegram-se porque se transferem para um objecto melhor’.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

II 8 Moritur autem quisquis amat. Eius enim cogitatio sui oblita semper in amato se versat. [...] Si in se non est, nec vivit etiam in seipso. Qui non vivit mortuus est. Quare in se mortuus est quicumque amat. Num vivit saltem in alio ? Profecto. Amoris due sunt speties, amor alter simplex, mutuus alter. Simplex amor, ubi amatus non amat amantem. Ibi omnino mortuus est amator. Nam nec vivit in se, ut satis iam demonstravimus, nec in amato etiam, cum ab eo reiciatur.[...] Nusquam ergo vivit qui amat alium, ab alio non amatus. Propterea omnino mortuus est non amatus amator. [...]

Quotiens duo aliqui mutua se benivolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto vivit. Vicissim huiusmodi homines se commutant et seipsum uterque utrique tribuit, ut accipiat alterum. [...] Immo vero habet seipsum uterque et habet alterum. Iste quidem se habet, sed in illo. Ille quoque se possidet, sed in isto. Equidem dum te amo, me amantem, in te de me cogitante me reperio, et me a me ipso negligentia mea perditum in te conservante recupero. Idem in me tu facis. Mirum rursus et hoc apparet. Nam ego postquam me ipsum amisi, si per te me redimo, per te me habeo ; si per te habeo, te prius ac magis habeo quam me ipsum, tibi propinquior quam mihi sum, quippe cum mihi non aliter quam per te medium inherescam.

‘Morre quem quer que ame, porque o seu pensamento, esquecido de si próprio, vai para a pessoa amada. [...] Se não existe por si, também não vive em si próprio. Quem não vive está morto. Razão pela qual, está por si morto todo aquele que ama. Mas pelo menos vive num outro? Certamente. Há dois tipos de amor, um é simples, o outro é recíproco. O amor simples é quando o amado não ama o amante. Neste caso, o amante está absolutamente morto. Na verdade, nem vive em si, como já demonstrámos, nem vive no amado, pois este rejeita-o. [...] Portanto, não vive em nenhum lugar quem ama outrem, e por ele não é amado. Razão pela qual, o amante que não é amado está inteiramente morto [...].

Mas todas as vezes que dois seres se circundam de um afecto recíproco [isto é, quando o amado corresponde ao amante], um vive no outro e o outro vive nele. Seres deste tipo trocam-se um pelo outro, à vez à vez, e cada um deles dá-se ao outro, para receber o outro, pelo seu lado. [...] Como tal, cada um deles possui-se a si próprio e possui o outro. Um possui-se, mas no outro. Também o outro se possui, mas naquele. Por isso, visto que eu te amo, e que me amas, eu encontro-me em ti que pensas em mim, e encontro em ti, que o

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

guardas, o eu perdido por mim, culpa da minha negligência. Tu fazes a mesma coisa comigo. Isto parece-me ser mesmo maravilhoso. Se, depois de me ter perdido, eu me reencontro em ti, eu possuo-me através de ti, mas se eu me possuo através de ti, eu possuo-te primeiro e mais do que a mim próprio, estou mais próximo de ti do que de mim, porque eu não sou inerente a mim próprio, se não por intermédio de ti’.

II 9 Amor enim fruende pulchritudinis desiderium est. Pulchritudo autem splendor quidam est, humanum ad se rapiens animum. Nempe corporis pulchritudo nihil aliud est quam splendor ipse in colorum linearumque decore. Animi quoque pulchritudo, fulgor in doctrine et morum concinnitate. Lucem illam corporis, non aures, non olfactus, non gustus, non tactus, sed oculus percipit. [...] Cum vero amor nihil aliud sit nisi fruende pulchritudinis desiderium, hec autem solis oculis comprehendatur, solo aspectu amator corporis est contentus. [...] Lucem preterea illam et pulchritudinem animi sola mente comprehendimus. Quare solo mentis intuitu contentus est qui animi pulchritudinem expetit. Pulchritudo denique inter amantes pro pulchritudine commutatur.

‘Na verdade, amor é desejo de fruir beleza. E a beleza é um esplendor que rapta para si a alma humana. A beleza do corpo não é nada mais do que esse esplendor que se manifesta no fascínio de cores e linhas. A beleza da alma é fulgor na harmonia da doutrina e dos costumes. Essa luz do corpo, não a podem perceber a audição, o olfacto, o gosto ou o tacto, mas só os olhos. [...] E como o verdadeiro amor nada mais é do que desejo de fruir beleza, e como apenas os olhos a podem captar, quem ama o corpo fica satisfeito só de o ver. [...] A outra luz e a outra beleza, a da alma, não a podemos compreender se não através do espírito. Assim, fica satisfeito apenas com a visão da inteligência quem procura a beleza da alma. Enfim, há entre os amantes uma troca recíproca de beleza’.

VII 8 *Quo pacto amator amato similis efficiatur*

Ideo nemo vestrum miretur, si quem amantem audiverit amati sui similitudinem aliquam vel figuram suo in corpore contraxisse. Pregnantes sepe mulieres vinum, quod avidissime cupiunt, vehementer excogitant. Vehemens cogitatio spiritus movet interiores atque in iis excogitate rei pingit imaginem. Isti sanguinem movent similiter et in mollissima fetus materia vini imaginem expri-

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

munt. Amator autem ardentius quam pregnantes suas cupit delicias vehementiusque et firmiter cogitat. Quid mirum si usque adeo herentes et infixi pectore vultus ab ipsa cogitatione pingantur in spiritu, a spiritu statim in sanguine infingantur?

VII 8 *Como o amante se torna semelhante ao amado*

‘Por isso, nenhum de vós se admira se ouve dizer que um amante recebeu no seu corpo semelhanças ou imagens do seu amado. Muitas vezes, as mulheres grávidas, ao terem uma grande vontade de beber vinho, pensam nisso intensamente. Esse pensamento obsessivo põe em movimento os seus espíritos interiores e pinta nelas a imagem do que as absorve. Os espíritos, por sua vez, põem em movimento o sangue e imprimem na matéria moldável do feto a imagem do vinho. Ora, um amante deseja o seu prazer com mais avidez e constância. Porquê então admirar-se de que, esses traços que estão impressos e gravados com força no coração, tirados da fisionomia, a meditação os pinte no espírito, e o espírito os fixe no sangue?’

4. 2. Leão Hebreu, *Dialoghi*

## 4. 2. 1. O amor como desejo ou apetite

Leão Hebreu observa que o amor tem origem em Deus, «e da lui successivamente viene paternalmente discendendo» (p. 354). O primeiro amante é «Dio conoscente e volente», e o primeiro amado é Deus como «sommo bello» (p. 240). Deus nada pode desejar porque tudo possui. Deseja a perfeição não para si próprio, sendo já totalmente perfeito, mas para as suas criaturas (p. 347). Portanto Deus «ama e desidera, non quel che manca a lui (perché niente gli manca), ma desidera quel che manca a quel che ama» (p. 203).

«l’amore pare essere comune a molte cose buone, possedute e non possedute, ma il desiderio è di quelle, che non son possedute» [isto é, que faltam] (p. 13).

«E il desio di tali cose delectabili si chiama propriamente *appetito*, così come quel dell’utile si chiama *ambizione*, o ver cupidità. L’escesso [sic] di desiderare queste cose che danno dilettaçione propria, e il conversare in quelle, si chiama *lussuria*: la qual è vera lussuria carnale, o di gola, o d’altre superflue delicatezze, o indebite mollicie; e quelli che in simili vizi si nutriscono, si chiamano lussuriosi» (p. 18).

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

«E se bene l'appetito dell'amante con l'unione copulativa si satia, e di continente cessa quel desiderio o veramente appetito, non per questo si priva il cordiale amore, anzi si collega più la possibile unione. La quale ha attuale conversione d'uno amante nell'altro, o vero è fare di due uno, removendo la divisione e diversità di quelli quanto è possibile, restando l'amore in maggiore unità e perfezione. E resta in continuo desiderio di godere con unione la persona amata, che è la vera diffinizione d'amore. [...] ma t'ho detto che questo atto non dissolve l'amore perfetto, anzi il vincola più e collega con gli atti corporei amorosi, che tanto si desiderano quanto son segnali di tal reciproco amore in ciascuno de' due amanti» (pp. 48-49).

«L'amore è di due sorte. L'una genera il desiderio o vero appetito sensuale: ché desiderando l'uomo alcuna persona, l'ama. E questo amore è imperfetto, perché [...] cessando il desiderio o appetito carnale, per la soddisfazione e sazietà di quello, incontenente cessa totalmente l'amore [...]. Ma l'altro amore è quello che di esso è generato il desiderio della persona amata, e non del desiderio o appetito; anzi, amando prima perfettamente, la forza de l'amore fa desiderare l'unione spirituale e corporale con la persona amata: sì che, come il primo amore è figliuolo del desiderio, così questo gli è padre e vero generatore. E questo amore quando ottiene quello che desidera, l'amore non cessa, se ben cessa l'appetito e desiderio; perché, levato l'effetto, non per quello si leva la causa. Massime che, come t'ho detto, non cessa mai il perfetto desiderio, che è di godere l'unione con la persona amata, perché questo è congiunto sempre con l'amore ed è di sua propria essenza; ma cessa *immediate* un particolare desiderio e appetito degli atti amorosi del corpo, per causa del limite terminato che la natura ha posto in quelli tali atti» (pp. 49-50).

«Il perfetto e vero amore, che è quello ch'io ti porto, [...] conoscendo essere in te virtù, ingegno e grazia non manco di mirabile attrazione [sic] che di grande ammirazione, la volontà mia desiderando la tua persona, [...] questa affezione e amore ha fatto convertirmi in te, generandomi desiderio che tu in me ti

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

converti, acciò che io amante possa essere una medesima persona con te amata, e in equale amore facci di due animi un solo, li quali due corpi simigliantemente vivificare e ministrare possono» (pp. 50-51).

«Perché tal amore è desiderio d'unione perfetta de l'amante ne la persona amata; la quale non può essere se non con la totale penetrazione de l'uno ne l'altro. Questo negli animi, che sono spirituali, è possibile: perché li spirituali incorporei con li mentali ed efficacissimi affetti si possono contrapenetrare, unirsi e convertirsi in uno» (p. 55).

«[...] l'amor ne li umani non è possessione né perfezione di bellezza, ma desiderio di quella, che manca, onde la sua bellezza è solamente in potenza, e non in atto né abito, come in effetto è negli angeli: ché veramente amore è la prima passione de l'anima, ché l'essere suo consiste in inerenza potenziale a la bellezza amata» (p. 265).

#### 4. 2. 2. Transformação do amante no amado

«la propria diffinizione del perfetto amore de l'uomo e della donna è la conversione de l'amante ne l'amato, con desiderio che si converti l'amato nell'amante. E quando tal amore è eguale in ciascuna de le parti, si diffinisce conversione de l'uno amante ne l'altro» (p. 49).

«E in conclusione ti dico che, ancor che di sopra abbiamo diffinito l'amore in comune, la propria diffinizione del perfetto amore de l'uomo e de la donna è la conversione de l'amante ne l'amato, con desiderio che si converti l'amato ne l'amante»<sup>34</sup> (p. 49).

«*Filone* Non men vero che sottile è questo tuo detto, che il proprio e ultimo fine ne l'opere d'ogni agente sia sua perfezione, suo piacer, suo bene e finalmente sua felicità; e non solamente il bene, che vuole l'amante per il suo amico o amato, è per il piacere che

<sup>34</sup> Cf. Ficino *El libro*, II, VIII, ed. Sandra Niccoli, pp. 39-43.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

lui riceve in quello, ma ancor perché lui riceve quel medesimo bene che l'amico o l'amato riceve, come sia che lui non solamente è amico del suo amico, ma un altro lui stesso: onde i beni di quello sono propri suoi, sì che, desiando il bene de l'amico, il suo proprio desia. E tu sai che l'amante si converte e trasforma ne la persona amata: onde dirotti che i beni di quella son più veramente suoi che li propri suoi, e più veramente suoi che di quella, se la persona amata ama ancor lei l'amante, perché allora il ben d'ognun di loro è proprio de l'altro e alieno da se stesso; onde li due che mutuamente s'amano non son veri due». | *Sofia* «Ma quanti?» | *Filone* «O solamente uno, o ver quattro». | *Sofia* «Che li due siano uno intendo, perché l'amore unisce tutti due gli amanti e gli fa uno; ma quattro... a che modo?» | *Filone* «Trasformandosi ognuno di loro nell'altro, ciascuno di loro si fa due, cioè amato e amante insieme: e due volte due fa quattro; sì che ciascuno di loro è due, e tutti due sono uno e quattro» (p. 210)<sup>35</sup>.

## 4. 2. 3. Matéria prima e forma

«Questa chiamano li filosofi *materia prima*; e li più antichi la chiamano *caos*... [...] Questa, come dice Platone, appetisce e ama tutte le forme de le cose generate, come la donna l'uomo<sup>36</sup>. E, non saziando il suo amor, l'appetito 'l desiderio la presenza attual de l'una de le forme, s'innamora dell'altra che li manca, e, lassando quella, piglia questa. [...] volendo goder de l'amore di tutte le forme, bisogna loro successivamente di continuo trasmutarsi de l'una ne l'altra; ché l'una forma non basta a saziar il suo appetito e amore, il qual escede molto la soddisfazione, ché una sola forma di queste non può saziare questo suo insaziabile appetito» (p. 73).

<sup>35</sup> Cf. Ficino, *ib.*, II, VI, p. 35.

<sup>36</sup> Em *Timaeus* 50d, Platão introduz a metáfora da matéria como recipiente e mãe, que acolhe as formas do princípio gerador indicado como pai. Quanto à matéria como mulher que deseja constantemente o homem, cf. Aristóteles, *Phys.* I9, 192a 20-25.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

«L'amore, cioè il desiderio, è generato da la inerente potenza e dal mancamento; perché la materia (come dice il Filosofo)<sup>37</sup> appetisce tutte quelle forme de le quali è privata» (p. 109).

## BIBLIOGRAFIA

## TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Albertus Magnus, *Metaphysica, libri quinque priores*, in *Opera Omnia*, 16, I, ed. Bernhard Geyer, Münster, Aschendorff, 1960.
- Alighieri, Dante, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano/Napoli, Ricciardi, 1984, vol. 5, t. I: 3-247.
- Alighieri, Dante, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Andreas Capellanus, *De Amore Libri Tres*, rec. E. Trojel, Hauniae, G. E. C. Gad, 1892.
- Aristóteles, *De anima*, rec. W. D. Ross, Oxford, Clarendon, 1966, 1974.
- Aristóteles, *Categoriae — Aristotelis Categoriae*, rec. L. Minio-Paluello, Oxford, Clarendon, 1949.
- Aristóteles, *Categoriae — Aristoteles latinus*. 1. 1-5, *Categoriae vel Praedicamenta*, translatio Boethii [...], ed. L. Minio-Paluello, Leiden, E. J. Brill, 1961.
- Aristóteles, *Metaphysica — Aristotelis Metaphysica*, rec. W. W. Jaeger, Oxford, Clarendon, 1957.
- Aristóteles, *Metaphysica — Aristoteles latinus*. 25. 2, *Metaphysica : lib.I-X, XII-XIV. 2, translatio anonyma sive "Media"*, ed. Gudrun Vuillemin-Diem, Leiden, E. J. Brill, 1976.
- Aristóteles, *Physica — Aristotelis Physica*, rec. W. D. Ross, Oxford, Clarendon, 1992.
- Aristóteles, *Physica — Aristoteles latinus: VII, 2, Physica*, ed. Aug. Mansion, Bruges/Paris, Desclée de Brouwer, 1957.

---

<sup>37</sup> Aristóteles, *ib.*

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Barbarasa, Hercole, *Il commento di M. Ficino sopra il Convito di Platone. Et esso Convito. Tradotti in lingua toscana per Hercole Barbarasa da Terni*, In Venetia, Giovanni Farri e fratelli, 1544.
- Benivieni, Girolamo, *Opere di Hierony. Beniuieni comprese nel presente volume. Vna canzona de lo amore celeste, e diuino col commento de lo ill. s. conte Iohan. Pico Mirandulano distincto in libri. Egloge con loro argumenti. Cantici, o uero capitoli. Canzone & sonetti di diuerse materie [...]*, Firenze, per li heredi di Philipppo di Giunta, 1519 [depois, Venezia, per Nicolo Zopino, 1522; Venezia, Gregorio de Gregori, 1524].
- Boécio, *In Isagogen Porphyrii*, I, CSEL XLVIII, 1906.
- Boécio, *In Topica Ciceronis Commentarium Libri Sex* = Migne, *Patrologia Latina*, t. 64, col. 1039-1174A.
- Bernardus Claravallensis [Ps.-], *Tractatus de charitate* = Migne, *Patrologia Latina*, t. 184, col. 583-636C.
- Betussi, Giuseppe, *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi nel quale si ragiona d'amore e degli effetti suoi*, In Vinetia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1544.
- Sancti Bonaventurae *Soliloquium* II 12, ed. Quaracchi [Ad Claras Aquas], t. VIII: 28-67, 1898.
- Castiglione, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, Aldo Manuzio, 1528 [ed. fac-sim. Roma, Bulzoni, 1986].
- Cavalcanti, Guido, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Cavalcanti, Guido, *Rime*, a cura di Guido Favati, Milano/Napoli, Ricciardi, 1957.
- Contini, Gianfranco, ver *Poeti del Duecento*.
- della Mirandola, Giovanni Pico, *Commento sopra una canzone d'amore* [1519], a cura di Paolo de Angelis, Palermo, Novecento, 1994.
- Equicola, Mario, *Libro di natura d'amore*, Venetia, Lorenzo Lorio da Portes, 1525.
- Ferraté, Joan, *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema, 1979.
- Ficin, Marsile, *Commentaire sur le 'Banquet' de Platon, 'De l'amour'/Commentarium in Convivium Platonis, De amore*, ed. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES ACERCA DO SONETO *TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA*

- Ficino, Marsilio, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
- Ficino, Marsilio, *Opera Omnia*, Basileae, ex officina Henricpetrina, 1576 [ed. facsimilada Torino, Bottega d'Erasmus, 1962].
- Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone, traslatato da lui dalla greca lingua nella latina, e appresso volgarizzato nella toscana*, Firenze, Neri Dortelata, 1544 [depois, Firenze, Filippo Giunti, 1594].
- [Ficino, Marsilio], *Platonis Opera*, Venetiis, a Philippo Pincio Mantuano, 1517.
- Gottifredi, Bartolomeo, *Specchio d'amore, dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi, nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi [...]*, in Fiorenza, per il Doni, 1547.
- Hugo de S. Victor, *Soliloquium de arrha animae*, in Migne, *Patrologia Latina*, t. 176, col. 951-969.
- Hugo de S. Victor, *Soliloquium* II 12, ed. Quaracchi [Ad Claras Aquas, 1898], t. 8: 28-67.
- [Leão Hebreu] *Dialogi d'amore di maestro Leone medico hebreo*, Roma, A. Blado, 1535 [reed. facsimilada, Heidelberg, Carl Winter, 1929].
- Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Delfina Giovannozzi, Roma, Laterza, 2008.
- March, Ausiàs, *Poesies*, ed. Pere Bohigas, 5 vols., Barcelona, Barcino, 1952-1959.
- Nifo, Agostino — *Augustini Niphi Medici ad illustrissimam Ioannam Aragoniam Tragliacocii principem De Pulchro Liber*, Romae, per Antonius Bladus, 1531.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francesco, *Secretum*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

- Platão, *Timaeus* — *Platonis Opera*, vol. 4. Tetralogia 8, vol. 3. *Tetralogias* 5.-6., rec. John Burnet, Oxford, Clarendon, 1960.
- Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano/Napoli, Ricciardi, 1986, 1960.
- Resende, André Falcão de, *Obras*, edição crítica de Barbara Spaggiari, Lisboa, Colibri, 2009, 2 vols.
- Sansovino, Francesco, *Ragionamento di messer Francesco Sansovino, nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore*, alla magnifica madonna Gaspara Stampa, in Mantova, 1545 [depois, Venezia, Griffio, 1545].
- Tasso, Torquato, *Il Nifo, ovvero del Piacere* [1580], ed. princeps 1583, vd. Tasso, Torquato, *Dialoghi*, ed. critica E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.
- Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici *Opera Omnia* iussu Leonis XIII P. M. edita cura et studio fratrum ordinis praedicatorum, Romae, Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, 1882 sqq. [editio leonina].
- Sancti Thomae Aquinatis *Opera Omnia* cura et studio P. Fr. Raymond M. Spiazzi, O.P., Romae/Taurini, Marietti, 1943-.
- [Tomás de Aquino] *Opera Omnia* cum hypertextibus in CD-ROM. Auctore Roberto Busa, S.J. Milano, Editoria Elettronica Editel, 1992.
- [Tomás de Aquino] *De anima* — *Quaestio disputata de anima*, art. XIV-XXI, Torino, Marietti, 1953.
- [Tomás de Aquino] *Summa Theologiae*, Roma, Marietti, 1943.
- [Tomás de Aquino] *De virtutibus* — *Quaestiones disputatae de virtutibus*, q. I, Torino, Marietti, 1953.
- [Tomás de Aquino] *De Veritate* — *Opera Omnia, Editio leonina*, t. XXII 1-3v *Quaestiones disputatae de veritate*, t. XXII, Roma, Editori di san Tommaso, 1972-1976.
- [Tomás de Aquino] *In libr. 2 Sent.* — *Scriptum super Sententiis Petri Lombardi*, lib. II, Parma, Fiaccadori, 1856.
- Tullia d'Aragona, *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità d'amore*, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.

## Autores

Maurizio Perugi é Professor Catedrático de Filologia Românica na Universidade de Genebra. De entre as suas publicações, destacam-se as edições críticas de Arnaut Daniel (Milano/Napoli, 1978, 2 vols.), da *Vie de Saint-Alexis* (Genève, 2000) e do *Laudario perugino* (Perugia, 2011), a maior recolha de textos religiosos do século XIV, originários da Itália central. É autor de vários ensaios sobre a Idade Média e a época moderna (trovadores occitanos, *Roman de Renart*, Dante, Petrarca, Camões, Pascoli, Fernando Pessoa/Ricardo Reis). Em 2009, fundou em Genebra o *Centre d'Études Lusophones*.

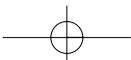
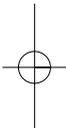
Rita Marnoto é Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Coordena a área de Italiano. Dedicou-se ao estudo da literatura italiana, da literatura portuguesa e das relações entre as duas literaturas. É membro fundador do CIEC e coordena a sua Quarta Linha de Investigação. De entre os seus trabalhos sobre Camões, recorde-se *Sete ensaios camonianos* (CIEC, 2007).

Roberto Gigliucci ensina na Universidade de Roma, *La Sapienza*. Tem-se vindo a dedicar ao estudo do petrarquismo italiano numa perspectiva europeia. De entre as suas publicações, contam-se *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento* (Bulzoni, 2004) e *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani* (Vecchiareli, 2004). Preparou a antologia *Lirica rinascimentale* (Poligrafico dello Stato, 2000) e uma outra sobre o tema da *Melanconia* (Rizzoli, 2009). Publicou também, *Realismo metafisico e Montale* (Editori Riuniti, 2007) e *Croce e il barocco* (Lithos, 2011).

Professora Catedrática de Filologia Românica, Barbara Spaggiari leccionou nas Universidades de Florença e de Perugia, tendo obtido a «Habilitation à diriger des recherches» em Língua e Literatura Por-

## COMENTÁRIO A CAMÕES, VOL. 1

tuguesas na Universidade da Sorbonne-Nouvelle. A sua investigação desenvolve-se no âmbito da crítica textual e da edição de textos, tendo por objecto as línguas românicas, nomeadamente o occitano, o catalão e o português. Colabora actualmente com o CIEC e com o *Centre d'Études Lusophones* da Universidade de Genebra. Mais recentemente, publicou *Fundamentos de crítica textual* (em colaboração com Maurizio Perugi, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004), *Obras de André Falcão de Resende* (Lisboa, Colibri, 2009, 2 vols.) e *Camões e o Outono do Renascimento* (Coimbra, CIEC, 2011).





*Acabou de imprimir-se  
em Fevereiro de 2012  
na Guide — Artes Gráficas (Odivelas)*

DEPÓSITO LEGAL

