

PENSAR O PETRARQUISMO

Vanda Anastácio

Na década de 50 do século XVI, circulou na Índia portuguesa uma peça de teatro manuscrita que Luís Franco Correia copiou, atribuindo-a a Camões¹. Nesse texto, que aí surge com o título de *Filodemo*, uma das personagens, de nome Duriano, confrontada com a descrição que lhe faz Filodemo do amor que sente pela sua dama, comenta:

[...] todos vós outros que amais pola passiva, dizeis que o amador fino como melão, que não há-de querer mais de sua dama que amá-la viva e virá logo o vosso Petro Bembo, Petrarca e outros trinta Platões (mais safados destes hipócritas que ùas luvas dum pagem d'arte), mostrando-vos rezões verisemelhantes pera homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. E ainda houve outros inquisidores d'amor mais especulativos, que defenderam a vista por não emprenhar o desejo. E eu faço-vos voto a Deus, se a qualquer destes lh'entregarem sua dama entre dous pratos, tosada e aparelhada, que não fique pedra sobre pedra, nem lugar sagrado em que se possa dizer missa daí a mil anos, nem lugar tão preveligiado em que a fúria da Justiça não buscase até os escaninhos. (Camões, *Filodemo*, CLF, 273v)

A referência a Pietro Bembo, a Petrarca e a Platão neste contexto, em que se ridiculariza uma concepção do sentimento amoroso, atesta da ampla difusão alcançada na época pelas ideias associadas aos nomes destes autores, bem como do valor de modelos literários e de conduta que lhes era atribuído então, em Portugal.

Recorde-se que a obra de Francesco Petrarca (1304-1374) foi amplamente lida durante a sua vida. Tendo crescido na cidade de Avignon no período em que esta foi sede do papado e se transformou no centro político, espiritual e cultural da cristandade, este autor viveu sempre próximo do poder, não apenas enquanto frequentou a corte papal, mas, também, durante as permanências noutras cortes no desempenho de missões de natureza diversa². Apreciado pelos homens de letras seus contemporâneos³, foi o

¹ Referimo-nos ao códice preservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, conhecido por *Cancioneiro de Luís Franco Correa* do qual existe uma edição fac-similada: *Cancioneiro de Luís Franco Correa 1557-1589*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 1972.

² Para a biografia de Petrarca seguimos as obras de Ernst Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca*, Ugo Dotti, *Pétrarque*, Paris, Fayard, 1991 (trad. de Jérôme Nicolas) e José V. Pina Martins, «Petrarca, esse primeiro moderno», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. O aspecto que aqui sublinhamos foi estudado por Ugo Dotti na obra *Petrarca Civile. Alle origini dell'intellettuale moderno*, Roma, Donzelli Editore, 2001, de que não resistimos a citar as palavras seguintes, pp. 21-22: «La vita pubblica del Petrarca, ben diversamente da quella di Dante o di Boccaccio, fu la vita di un uomo che trattò spesso, da pari a pari, con i grandi della terra: principi, imperatori, pontefici.»

³ Atestam este facto os dados relatados por Michele Feo, «Petrarca prima della laurea. Una corrispondenza poetica ritrovata» *Quaderni petrarcheschi*, nº 4, 1987 e por Giuseppe Billanovitch, «Giovanni da Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano», *Italia Medioevale e Umanistica*, nº 6,

próprio Petrarca quem se preocupou em assegurar visibilidade para a sua obra, buscando-lhe formas de reconhecimento. A mais notória terá sido, sem dúvida, a coroação como «*poeta laureato*», longamente ambicionada⁴ e cuidadosamente preparada pelo autor⁵, que registou na sua correspondência o facto de ter recebido em 1340 duas propostas para a realização da cerimónia, vindas da Universidade de Paris e do Senado de Roma, respectivamente⁶. No seu relato da ocorrência, Petrarca sublinha como, apesar da dificuldade da escolha, seguiu o conselho do cardeal Colonna, preterindo Paris a favor de Roma, descrevendo também a sua coroação, no Capitólio, na Páscoa de 1341⁷.

Tanto este episódio, - que poderá não ter tido lugar exactamente do modo como foi descrito pelo seu protagonista⁸-, como o exame seguido da proclamação pública em que o Rei de Nápoles o considerou «digno da láurea»⁹, funcionaram como legitimação dos seus trabalhos literários e parecem ter constituído um importante estímulo para continuar: a maior parte da sua produção, nomeadamente os textos latinos que mais circularam durante a sua vida e imediatamente após a sua morte (*De vita solitaria*, *De*

1964 e nº 7, 1964. Sobre a circulação dos textos de Petrarca durante a sua vida consultem-se ainda os estudos de Guido Martellotti, incluídos na obra *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'umanesimo al romanticismo*, Firenze, Olshki, 1983 e de K. Krauter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*, München, Fink, 1983.

⁴ Remetemos, quanto a este pormenor à opinião de Ugo Dotti, *Op. cit.*, quando afirma, pp.67-68: «Il n'est pas douteux que le jeune poète, pût-être même avant d'avoir trente ans, se soit proposé d'obtenir cette couronne que récompenserait dans la Rome impériale, le vainqueur des épreuves dans les diverses disciplines (parmi lesquelles la poésie) et qu'à une époque plus récente avaient obtenue Albertino Mussato (en 1315) et, à leur mort, Dante Alighieri et Conevole da Prato.»

⁵ Ugo Dotti, *Op. cit.*, p. 69, resume a actuação de Petrarca da forma seguinte: «[...] ce couronnement eut une longue histoire. Après en avoir parlé avec l'évêque Giacomo Colonna, Pétrarque fit savoir à Dionigi da Borgo San Sepolcro, quand celui-ci fut appelé à l'université de Naples (vers 1340), qu'il verrait avec bonheur un souverain prestigieux comme Robert d'Anjou patronner son couronnement. [...] Partout grâce à ses amis et en particulier grâce au théologien et chancelier de l'Université de Paris Roberto dei Bardi, il fit en sorte d'être également invité au couronnement par la ville française.»

⁶ O episódio é narrado em *Familiars*, IV, 4.

⁷ Acerca das implicações espirituais e alegóricas desta escolha, veja-se o trabalho de Nicholas Mann, «Petrarch at the Crossroads» (a paper given at the University of Warwick in honour of Donal Charlton) <http://www.petrarch.petersadlon.com/submissions/Mann.pdf>

⁸ Dada a carga simbólica que lhe é conferida nos relatos de *Familiars*, IV, 4, 7 e 8 e a proximidade alegórica com outros factos registados e manipulados por Petrarca na correspondência (facto para que chamou a atenção, já em 1947, Giuseppe Billanovitch, na obra *Petrarca Letterato I. Lo Scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1947), como o da subida do monte Ventoux, Nicholas Mann, *Op. cit.* chega a afirmar: «There are many other reasons for thinking that the coronation may in fact never have taken place (or was at most a minor academic ceremony), despite Petrarch's highly circumstantial accounts of the pomp of it, and despite – or because of! – Boccaccio's curious antiquarian celebration of it in the form of a mock-classical inscription. But it is nonetheless not only a pivotal moment in Petrarch's career as lover and poet [...]».

⁹ Petrarca visitou Roberto de Anjou, rei de Nápoles e reputado patrono das artes e das letras, em Fevereiro de 1341 para lhe solicitar que fosse juiz na cerimónia da coroação em Roma. Nessa ocasião submeteu-se a um prolongado exame e leu-lhe partes do poema *África*. Depois de ter sido examinado durante dois dias pelo rei, este fez-lhe um elogio público e proclamou-o digno de receber a coroa de louros.

otio religioso, De remediis utriusque fortunae, De sui ipsius et multorum ignorantia, Invektivarum contra medicum, etc.) foram elaborados depois desta data. Os dois livros que Petrarca compôs em vernáculo, os *Trionfi* e os *Rerum Vulgarium Fragmenta* são obras cuja difusão integral foi, sobretudo, póstuma.

Parece-nos que, para entender o que foi o petrarquismo, a sua ampla duração e a sua extraordinária dispersão geográfica, é preciso não esquecer, em primeiro lugar, que Petrarca ocupou, em vida, um lugar privilegiado no sistema literário de uma cultura que detinha uma posição central na Europa dos seus dias¹⁰ e, depois, ter em conta o modo como a sua obra foi sendo transmitida através dos tempos. Entre a coroação no Capitólio e a sátira camoniana que citámos, redigida cerca de 200 anos mais tarde, muitos foram os leitores, os mediadores e os promotores da reputação de Francesco Petrarca e daquilo que escreveu.

Para a configuração de uma primeira imagem da personalidade do poeta e da sua produção textual contribuíram - para além do seu próprio cuidado em se auto-representar nos seus escritos¹¹ -, os textos que sobre ele redigiram amigos e discípulos, desde a biografia em latim *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, escrita por Boccaccio (1313-1375) na década de 50 do século, às orações e poemas fúnebres compostas por ocasião da sua morte¹². Estas primeiras abordagens valorizam, sobretudo, a faceta «humanista» de Petrarca: a qualidade do seu latim, o poema *Africa*, a erudição, o trabalho minucioso de descoberta, reunião e difusão das obras dos clássicos greco-latinos, a importância do seu pensamento moral e o modo particular como procurou conciliar os princípios dos filósofos antigos com os valores cristãos.

Compostos numa língua «internacional», comum aos homens de cultura de toda a Europa, os livros latinos do cantor de Laura e, em muito menor grau, algumas das suas

¹⁰ Utilizamos aqui a expressão na acepção em que é definido por Itamar Even-Zohar no trabalho intitulado. «The Literary System», *Poetics Today*, 11:1, Primavera de 1990, pp. 27-44 ou seja: «a rede de relações hipotéticas entre um certo número de actividades consideradas como literárias e, consequentemente, essas mesmas actividades observadas através dessa rede.» (tradução nossa) «The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called «literary», and consequently these activities themselves observed via that network». Do mesmo modo empregamos as noções de «centro» e «periferia» na acepção definida por Franco Moretti «Conjectures on World Literature» *New Left Review*, 1, January-February, 2000, 1-12 e *Idem*, «New Conjectures» *New Left Review*, 20, March-April, 2003, pp. 73-81.

¹¹ A preocupação de Petrarca com o seu legado às gerações vindouras é visível no cuidado em documentar numerosos aspectos da sua vida e do seu pensamento em textos e cartas mas, também, na composição, por volta dos 50 anos, de *Posteritati*, uma extensa carta em latim dirigida à posteridade.

¹² Concetta Bianca no trabalho intitulado «Nascita del mito dell'umanista nei compianti in morte del Petrarca» in Michele Feo (org.) *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo (Atti del Convegno internazionale, Firenze 19-22 maggio 1991 Quaderni petrarcheschi, IX-X*, Firenze, casa Editrice Le Lettere, 1992-1993, pp. 293-315, considera mesmo que o mito de Petrarca como perfeito humanista, remonta aos textos fúnebres redigidos por amigos e discípulos por ocasião do seu falecimento.

composições em vulgar, difundiram-se fora da área italiana logo no século XIV. Com efeito, há vestígios de que foram lidos em zonas tão diversas como a França, a Península Ibérica, os Países Baixos, a Europa Central, a Europa do Leste e os Países Nórdicos. Isto foi possível, não só devido ao interesse suscitado pelo pensamento moral exposto nos textos e pela proposta de uma nova modalidade de conciliação das duas grandes tradições do pensamento ocidental que estes advogam mas, também, graças à reputação que autor e obra haviam adquirido nos círculos próximos da corte dos Papas, continuamente visitada por clérigos letrados das mais diversas origens.

Graças aos trabalhos de Mário Martins¹³, Aida Fernanda Dias¹⁴, Zulmira Santos¹⁵ e Rita Marnoto¹⁶, conhecemos alguns vestígios desta difusão do magistério petrarquiano em textos portugueses anteriores ao século XV: as obras *Boosco Deleitoso* e *Orto do Esposo* (que, como notou José Leite de Vasconcelos, apesar de se encontrarem transcritas em códices do século XV datam, provavelmente, de finais do século XIV¹⁷) incluem passagens traduzidas e adaptadas do *De vita solitaria* e, na *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, menciona-se um episódio narrado nas *Familiares*¹⁸. A presença da transcrição incompleta da obra *De remediis utriusque fortunae* e dos *Psalmi poenitentiales* do autor italiano em dois códices alcobacenses dos finais do século XV preservados na Biblioteca Nacional de Lisboa (com as cotas 71/CCLXV e 387/CCLXI, respectivamente) constituem outros tantos testemunhos da sua circulação em Portugal. No entanto, se tivermos em conta a intensidade das trocas culturais observadas entre letrados e aristocratas nos diversos centros da vida política e intelectual peninsular entre a segunda metade do século XIV e os finais do século XVII, bem como o carácter itinerante das cortes peninsulares até finais de quinhentos, talvez faça sentido considerar a Península Ibérica no seu conjunto, mesmo tendo presente a

¹³ Mário Martins, *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, Livraria Cruz, 1959.

¹⁴ Aida Fernanda Dias, «Um livro de espiritualidade: o «Boosco Deleitoso» *Biblos*, vol. LXV, 1989, pp. 229-245.

¹⁵ Zulmira Santos, «A presença de Petrarca na literatura de espiritualidade do século XVI: o *Boosco Deleitoso*», Congresso *Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época. Actas*, vol V «Espiritualidade e Evangelização», Porto, Universidade do Porto-CNCDP, 1989, pp. 91-108

¹⁶ No trabalho *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1997.

¹⁷ Eis as palavras de José Leite de Vasconcelos incluídas nas *Lições de Filologia Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926, p. 136: «Esta obra, ainda que impressa no primeiro quartel do século XVI representa, porém uma fase linguística muito mais antiga, dos começos do século XV ou ainda dos fins do séc. XIV». Alargamos esta cronologia ao *Orto do Esposo* com base na contemporaneidade dos textos aventada por Aida Fernanda Dias, *Op. cit.*, p. 230: «O *Orto do Esposo*, o *Boosco Deleitoso* e o *Livro da Corte Imperial* são três obras contemporâneas, todas três anónimas, todas três de cariz religioso e moralizador, expendendo doutrina apoiada em *exempla*.»

¹⁸ Fernão Lopes toma como fonte a epístola dirigida por Petrarca a Stefano Colonna em 1348, incluída em *Familiares*, VIII, 1, como se pode ler em Rita Marnoto *Op. cit.*

especificidade da área linguística do catalão. Parece-nos que o alargamento geográfico e temporal do âmbito da pesquisa permite obter uma imagem mais aproximada do modo como o pensamento e as obras de Petrarca terão entrado em contacto com a cultura portuguesa.

Como tem sido assinalado, nos finais da Idade Média as elites intelectuais da península mantiveram intensos contactos com a cultura italiana¹⁹. A documentação conservada atesta que, para os grupos sociais de que falamos, a Itália foi, nesta época, destino de viagens e lugar privilegiado para a compra de livros e para a encomenda de cópias de códices preservados nas suas bibliotecas. Talvez assim se explique que autores como Angelo Decembrio e Rodriguez del Padrón, contemporâneos de Francesco Petrarca, tivessem notícia, não apenas do seu nome mas, também, da sua poesia. As marcas deste interesse serão cada vez mais visíveis ao longo da centúria seguinte. Obras cuja circulação se encontra amplamente documentada nas áreas castelhana e catalã, nos séculos XIV e XV, são os tratados *De remediis utriusque fortunae* e *De vita solitaria* os quais, para além de surgirem indirectamente referidos na lírica²⁰, chegaram a ser traduzidos para castelhano e para catalão. Não nos parece plausível que as traduções catalãs dos textos do cantor de Laura - quer se trate das partes do poema *Africa* vertidas por Antoni del Canals na viragem do século, quer das versões quatrocentistas, na mesma língua, dos *Trionfi* e da *Griselda* de Boccaccio, na adaptação elaborada por Petrarca -, tenham tido grande impacto entre os leitores portugueses, para quem o latim seria, porventura, mais acessível que o catalão. Não cremos, contudo, que sejam desprovidos de interesse como testemunhos do contacto do público ibérico com os textos originais. Com efeito, há uma tradução manuscrita dos *Trionfi* para castelhano feita sensivelmente na mesma época²¹ e, sobretudo, aqueles que tinham o português

¹⁹ Baseamos estas afirmações nos trabalhos de A. Moreira de Sá, *Humanistas portugueses em Itália*, Lisboa, INCM, 1984, Virginia Rau, «Alguns estudantes e eruditos portugueses em Itália no século XVI» *Do Tempo e da História*, nº 5, 1972, pp. 30-99, *Idem*, *Portugal e o Mediterrâneo no século XV. Alguns aspectos diplomáticos e económicos das relações com a Itália*, Lisboa, Centro de Estudos da Marinha, 1973 e de Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, 1929.

²⁰ Nos poemas do Condestável D. Pedro de Portugal, de Ausias March, de Jordi de Sant Jordi, por exemplo. Veja-se a este respeito, as obras de Pere Ramíriz i Molas, «El decasílab d'Ausiàs i la recepció de l'«endecasílabo» petrarquista», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, nº 7, nouvelle série, 1985, pp. 67-85 e de Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

²¹ Cingimo-nos, nesta breve resenha, aos primeiros contactos documentados com a obra de Petrarca na Península. Como ficou dito, a grande época de difusão será o século XVI, durante o qual, inclusivamente, serão elaboradas várias traduções para castelhano dos *Trionfi* (sendo as mais conhecidas a de Antonio de Obregón e a de Hernando Hoces) frequentemente reeditadas (a primeira editada em 1512, 1526, 1532 e 1542 e a segunda em 1554 e 1581). Como sublinha Roxana Recio, na obra *Petrarca en la Península*

como língua materna não precisavam da tradução para ler e entender o original, como demonstram as referências reconhecíveis aos textos latinos e aos *Trionfi* disseminadas pela poesia cancioneril a qual, independentemente de recorrer ao português ou ao castelhano, era lida, composta e bem conhecida em todo o espaço peninsular²².

A face mais visível do interesse pelas obras de Petrarca e dos clássicos italianos talvez seja a produção de D. Iñigo Lopez de Mendoza, Marquês de Santillana (1398-1458), permeada de alusões à *Divina Commedia* de Dante, de interferências com textos de Boccaccio e de imagens, estruturas e motivos tomados, tanto das rimas do cantor de Laura, como dos seus *Trionfi*. Tendo vivido nas cortes de Aragão e de Castela, D. Iñigo conhecia bem as tradições poéticas aragonesa, catalã, castelhana e galaico-portuguesa, recorrendo frequentemente nos seus escritos a elementos tomados destas fontes. A inclusão de parte da sua obra no *Cancionero General* de Hernando de Castillo, impresso em 1511, parece comprovar a popularidade alcançada e ter-lhe assegurado, deste modo, a divulgação junto das gerações seguintes. Se a sua tentativa de compor «sonetos al itálico modo» não parece ter inspirado seguidores imediatos, tal não significa que não tenha contribuído para propiciar uma atitude de abertura em relação ao «novo» género naqueles que vieram depois. Os escritos de Santillana, tal como os de Juan de Mena (1411-1456) e os de outros intelectuais seus contemporâneos (como Fernando del Pulgar, Martín de Avila, ou Pero Diaz de Toledo) testemunham, de facto, um intenso contacto com muitas das obras que viriam a ser tomadas como modelos bastante mais tarde. Todavia, estes autores parecem tê-las lido à luz do contexto ibérico quatrocentista, pelo que a interferência destes textos com a produção local se traduziu, sobretudo, na adopção de recursos sobretudo formais, vocabulares, temáticos, etc., mais do que em transformações profundas nos modos de entender e de escrever a poesia²³.

Ibérica, Madrid, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, p. 1: «Los *Trionfi* merecen, por el simple hecho de haber sido muy influyentes en su época, una atención especial.»

²² Arturo Farinelli identificou referências aos *Trionfi* de Petrarca nos cancioneros *Rimado de palácio*, *Cancioneiro de Baena*, *Cancioneiro de Estuñiga*, *Cancionero General* de Hernando de Castillo. Para a recepção dos *Trionfi* em Espanha vejam-se o trabalho de Roxana Recio, *Op. cit.* e o de Jorge Canals Piñas, «Petrarca en España» *Salomon Usque traductor del Canzoniere de Petrarca*, vol I Estudio, (dissertação policopiada), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 5-9

²³ Francisco Rico «Aristoteles Hispanus», *Texto y contextos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, fala, com efeito, na p. 87 de uma influência a nível «epidérmico»: «Los contemporáneos de Juan de Mena veían solo los resultados más epidérmicos de los *studia humanitatis* y a menudo aspiraban a emularlos con los medios que tenían a mano y sin variar la formación que les era propia.» falando, ainda, na mesma página, do «espejismo que encandiló más o menos duraderamente a los prerenacentistas españoles: la quimera de construir una literatura ‘clásica’ con materiales e instrumentos básicamente medievales.»

«Non è la moltitudine, Giuliano»

Conhecida na Itália e fora dela durante os séculos XIV e XV, a obra de Petrarca cedo vê a luz da imprensa. A edição *princeps* da poesia lírica surgiu em Veneza em 1470 e tem cerca de 20 edições até 1500, estampadas em Veneza, Roma, Bolonha, Pádua, Basileia e Milão; a totalidade da obra latina é dada à estampa, pela primeira vez em Basileia, em 1496. A partir de 1500 multiplicam-se as publicações e as reedições das suas obras completas e avulsas nas grandes cidades da Europa, sendo o número de edições efectuadas até finais do século XVI, da ordem das centenas²⁴. No entanto, apesar da acção importante que a tipografia teve na difusão dos escritos do autor que aqui nos ocupa, há um outro factor a ter em conta quando pensamos no aumento da popularidade das ideias e dos textos de Francesco Petrarca, observado tanto em Itália como nas diversas culturas europeias, ao longo do século XVI: a actuação de Pietro Bembo (1470-1574) que, ao longo das primeiras décadas do século, levou a cabo uma verdadeira campanha de canonização de Petrarca, quer como modelo do uso da língua vernácula, quer como exemplo de conduta.

Este homem de letras, que havia sido criado em ambiente cortesão e fez carreira no meio eclesiástico, gozou de um enorme prestígio em vida²⁵ e teve uma participação decisiva na polémica que se gerou em Itália na viragem do século XV para o XVI acerca da utilização do vernáculo como língua de cultura, por oposição ao latim. Não é aqui o lugar para aprofundar esta questão que teve repercussões, aliás, um pouco por toda a Europa²⁶. Baste-nos recordar a existência de diferentes pontos de vista em discussão e os esforços desenvolvidos por Bembo para consolidar o seu.

²⁴ Para uma ideia aproximada das edições das obras de Petrarca é muito útil o *Petrarch Catalogue of the Petrarch Collection in Cornell University Library*, Millwood, New York, The Kraus Thomson Organization, 1974. Agradecemos ao Prof. Pina Martins o facto de nos ter assinalado esta obra e facultado o acesso a ela.

²⁵ Este prestígio é evocado nos termos seguintes por Natalia Kardanova no trabalho «Petrarca, Bembo e l'Universo poetico dell'Alto Rinascimento» Pierre Blanc [org.], *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIXe-XXe siècle*, (Actes du XXVIe congrès international du CEFI, Turin-Chambéry, 11-15 décembre 1995), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 225: «Il più famoso petrarchista italiano del Cinquecento, il cardinale Pietro Bembo, ha vissuto una vita estremamente felice e serena. L'autorealizzazione così completa e il riconoscimento universale, ricevuto – e quello è importante – durante la sua vita non sono molto frequenti nella cultura del Rinascimento italiano. Autori così diversi come Ariosto, Berni, Trissino e Aretino avrebbero considerato un omaggio celebrare nelle loro opere Bembo in una maniera o nell'altra.»

²⁶ Como recorda Maria João de Moura Santos, «Nota sobre o movimento quinhentista de 'Defesa e Ilustração' das línguas vulgares» *Biblos*, Coimbra, vol LI, 1975, p. 517: «Podemos afirmar que a generalidade do movimento abrangeu toda a Europa, desde as línguas nórdicas às eslavas e às germânicas, e ainda desde os idiomas nacionais aos que viviam em zonas sem independência política mas com uma tradição cultural e linguística própria (de que são exemplo o irlandês, o galês, o bretão, o provençal, o catalão).»

A reivindicação do uso de uma língua de cultura independente do latim encontra-se associada, em Itália, ao peso adquirido, no final do século XV, pela sociedade de corte, no âmbito da qual foi sendo elaborada uma cultura escrita laica que procurava, nos inícios de quinhentos, formas de legitimação. Num contexto em que conviviam latim e vernáculo, a escolha de uma língua que fosse simultaneamente símbolo de excelência e meio de expressão local, tornou-se especialmente relevante. Autores como Mario Equicola, Baldassare Castiglione, Vincenzo Calmeta e Trissino propõem a composição de uma língua literária artificial a partir de elementos da língua falada nas cortes italianas ou na corte papal. Por sua vez, autores como Macchiavelli e Claudio Tolomeu defendiam a opinião de que a língua escolhida deveria ser o florentino falado então, já que havia sido essa a língua dos grandes escritores Dante, Petrarca e Boccaccio. Pietro Bembo faz uma proposta apoiada em dois textos em forma de diálogo que fez divulgar nos influentes meios que frequentava: *Gli Asolani*, impresso em 1505 e seis vezes reeditado até 1586, e as *Prose della volgar lingua*, que circularam em manuscrito desde 1502, mas só foram dadas à estampa nos prelos de Aldo Manuzio em 1525. Em *Gli Asolani*, Bembo advoga uma concepção do sentimento amoroso em termos neoplatónicos, apresentando-o como uma *ascese* espiritual associada à valorização da conduta virtuosa. Esta obra, que constitui uma sistematização de pontos de vista em voga na época,²⁷ teve um enorme impacto, mas foi sobretudo através das *Prose* que Pietro Bembo²⁸ impôs um novo prestígio à imitação de Petrarca.

Não que a poesia do cantor de Laura entretanto tivesse sido esquecida. Um olhar sobre a lírica praticada nas cortes de Florença, de Milão, de Ferrara, de Mântua, de Rimini, de Urbino e até de Nápoles, revela que os textos dos *Rerum vulgarium fragmenta* constituíram, neste período, o seu modelo fundamental, imitado por uma verdadeira legião de «petrarquistas». Estes autores, pouco estudados e mal amados pela crítica posterior, praticaram, ao longo de décadas, um tipo de imitação muito centrada na elaboração, ampliação e repetição dos aspectos retóricos e formais usados no *Canzoniere* a qual, a rigor, pouco se distingue da definição de maneirismo, tal como foi importada, em meados do século XX, do campo das artes plásticas para o da literatura.

²⁷ Referimo-nos aos pontos de vista de inspiração platónica abordados em obras impressas por volta da década de 30 do século como *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, ou os *Dialoghi d'amore de Leão Hebreu*. Veja-se, a este respeito o trabalho de José V. Pina Martins, «Livros portugueses sobre o Amor», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 1, Paris, Gulbenkian, 1969, pp. 80-123.

²⁸ Que apoiam no fundo, ideias publicamente defendidas por ocasião da polémica pública que teve com Giovanni Pico della Mirandola em 1512 sobre o princípio de imitação, de que resultou também um texto impresso, *De imitatione*.

A sua interferência com a poesia europeia posterior continua a ser mal conhecida, apesar dos indícios de que os textos de autores como Benet Gareth, conhecido como Cariteo (c. 1450-1514), Antonio Tebaldeo (1463-1537), Panfilo Sasso (1455-1527) ou Serafino Aquilano (1466-1500), terão circulado fora do espaço italiano²⁹.

Em que se traduz, então, a proposta de Bembo? Em síntese, partindo do princípio de que são os escritores quem confere dignidade e beleza à língua³⁰, este literato propõe que se adopte, como veículo de cultura, o uso que da língua fizeram os melhores autores. Consciente do funcionamento do sistema literário, Pietro Bembo definirá esses «melhores autores» com base no juízo que deles fazem os «doutos da sua época» explicando que a excelência e, sobretudo, a reputação de uma obra, depende da opinião de alguns leitores privilegiados capazes de assegurar-lhe o reconhecimento social e de projectar a sua fama no futuro:

Non è la moltitudine, Giuliano, quella che alle composizioni d'alcun secolo dona grido e autorità, ma sono pochissimi uomini di ciascun secolo, al giudicio de' quali, perciò che sono essi piú dotti degli altri riputati, danno poi le genti e la moltitudine fede, che per sé sola giudicare non sa dirittamente, e a quella parte si piega con le sue voci, a cui ella que' pochi uomini, che io dico, sente piegare. E i dotti non giudicano che alcuno bene scriva, perché egli alla moltitudine e al popolo possa piacere del secolo nel quale esso scrive; ma giudica a' dotti di qualunque secolo tanto ciascuno dover piacere, quanto egli scrive bene; ché del popolo non fanno caso. È adunque da scriver bene piú che si può, perciò che le buone scritture, prima a' dotti e poi al popolo del loro secolo piacendo, piacciono altresí e a' dotti e al popolo degli altri secoli parimente.

Pietro Bembo, *Prose della Volgar Lingua*, Livro I, Cap. XVIII

Assumindo-se como um dos tais «pochi dotti» do seu tempo, Bembo apresentará, neste seu texto, dois exemplos de utilização perfeita, intemporal, do vernáculo: Boccaccio, para a prosa, e Petrarca, para a poesia³¹. Importa, no contexto que procuramos aqui

²⁹ Houve mesmo uma época em que, depois do estudo de Joseph Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVIème siècle*, Montpellier, Coulet, 1909, se considerava que estes primeiros petrarquistas tinham tido um impacto determinante na poesia francesa. Esse ponto de vista tem sido objecto de revisão, como o demonstra o trabalho de André Genre, «Vade-mecum sur le pétrarquisme français», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, n° 7, nouvelle série, 1985, pp. 37-65 e Gisèle Mathieu-Castellani, «Les enfants de Pétrarque 1540-1640» *Dynamique d'une expansion culturelle, Op. cit.*, pp. 623-642. Joseph Fucilla assinalou na obra *Studies and Notes, Literary and Historical*, Roma, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953, a presença, na poesia portuguesa quinhentista de marcas da leitura de alguns destes autores, mas esta primeira chamada de atenção não foi seguida, até hoje, de uma investigação aprofundada do assunto.

³⁰ Nas *Prose della volgar lingua* (que citamos pela edição: *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, TEA, 1989, edição electrónica de Claudio Paganelli com revisão de Giuseppe Bonghi) Bembo chega ao ponto de afirmar que: «Non si può dire che sia veramente lingua alcuna favella che non ha scrittore.»

³¹ Diz, com efeito Pietro Bembo, *Op. cit.*, p. 54: «E perciò che tutte queste parti sono piú abondevoli nel Boccaccio e nel Petrarca, che in alcuno degli altri scrittori di questa lingua, aggiuntovi ancora quello che messer Carlo primeramente ci disse, che valeva a trarne il giudicio, che essi sono i piú lodati e di maggior

brevemente esboçar, recordar os termos em que se faz, no diálogo citado, a exclusão de Dante deste novo Parnaso. Com efeito, nas *Prose della volgar lingua* a recusa daquele como modelo é justificada com base na *forma*: diz-se, por exemplo, que o cantor de Beatriz soube escolher um bom assunto para as suas obras, mas que o seu *estilo* não esteve à altura dessa eleição, ficando muito claro que, na óptica do autor dessas linhas, é a perfeição formal o que confere excelência à poesia.

De facto, é sobre a forma que incide a maior parte do estudo de Bembo, sendo os livros II e III dedicados à explicitação de questões de arte poética (rima, métrica, estruturas estróficas, etc.) e de gramática, respectivamente. Para além da escolha da poesia de Petrarca como objecto a imitar, sugere-se um modo de o fazer, e apresentam-se os textos líricos deste como um repositório de materiais (vocabulares, sintácticos, métricos, rimáticos, estróficos, etc.) passíveis de serem utilizados em novas «imitações-criações» o que corresponde, de facto, a uma codificação. Dado que, como vimos, a poesia vernácula do cantor de Laura funcionava já, para muitos poetas cortesãos italianos, como paradigma do gosto, a actuação de Pietro Bembo parece ter consistido, em grande medida, na fixação de limites a uma prática já existente e na sua legitimação. Para a repercussão deste trabalho terá contribuído, segundo cremos, não só o facto de o próprio Bembo ter posto em prática nos seus textos as regras propostas nas *Prose della volgar lingua*³² mas, também, o facto de ter complementado o seu labor com uma actividade editorial importante. Bibliófilo e coleccionador de obras manuscritas, este poeta adquiriu, em Pádua, dois códices de Francesco Petrarca: um caderno autógrafo com rascunhos de poemas (que ficou conhecido como o «codice degli abbozzi») e o original dos *Rerum vulgarium fragmenta* que hoje se guardam na Biblioteca Vaticana³³. Foi a partir deste último documento que se efectuou a edição aldina de 1501, da sua responsabilidade, reeditada em 1535 e em 1548.

A grande voga da imitação das obras de Petrarca em língua vulgar fora de Itália tem início, de facto, nos anos 20-30 do século XVI, ou seja, coincide com o período em

grido, conchiudere vi può messer Carlo da capo, che niuno altro così buono o prosatore o rimatore è, messer Ercole, come sono essi.»

³² As suas *Rime* foram publicadas em 1530. Nelas «aplica», também, para além da linguagem e estruturas petrarquistas, a concepção do sentimento amoroso neoplatónica definida em *Gli Asolani* (impresso em 1505, também nos prelos de Aldo Manuzio).

³³ Estes documentos (com as cotas *Vat. Lat. 3195 e Vat. Lat. 3196*) foram descritos por M. Vattasso, na obra *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana*, Roma, Tip. Poliglota Vaticana, 1908. Uma obra ainda importante para aprofundar as questões colocadas pelo caderno de rascunhos é a obra de A. Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Giovanni Bardi Editore, 1955.

que a actuação de Bembo atinge um dos seus pontos altos³⁴. No caso português, é possível encontrar vestígios, tanto da leitura dos textos latinos do cantor de Laura, como dos seus poemas em língua vulgar, entre os materiais reunidos por Garcia de Resende no *Cancioneiro Geral* de 1516³⁵. No entanto, a leitura sistemática e a imitação das obras deste autor só começa a ser notória na obra de Francisco de Sá de Miranda, depois da sua estadia em Itália, por volta de 1525³⁶. É a este poeta e ao seu exemplo que geralmente se atribui a difusão dos «novos» géneros italianos praticados por Petrarca entre os poetas da geração seguinte (os quais, aliás, se lhe referem como a um mestre e um exemplo a seguir) e é, portanto, por volta dos anos 30 ou 40 do século XVI que parece fazer sentido falar de petrarquismo na Literatura Portuguesa.

Um conceito operativo

Dada a extensão e a diversidade das áreas em que são visíveis as marcas do pensamento e da obra Petrarca nas culturas europeias, torna-se necessário definir o que se entende por *petrarquismo*. Para que este conceito seja operativo, parece-nos indispensável limitar o seu âmbito³⁷, distinguindo entre o contacto de autores e culturas com as obras do cantor de Laura em latim e em vernáculo, e a interferência destas mesmas obras noutros textos.³⁸ Esta interferência é detectável quando se observam empréstimos reconhecíveis (sejam eles directos ou indirectos). Assim, tendo em conta o modo como a poesia de Petrarca vai sendo constituída como modelo ao longo do século XVI e tendo presente que um conceito só pode manter a sua adequação explicativa se se

³⁴ Talvez este aspecto explique, até certo ponto, a coexistência de elementos petrarquianos e bembescos em obras de poetas portugueses, assinalada por José Costa Miranda «Das 'chiare fresche, dolci acque' de Petrarca às 'claras e frescas águas de cristal' de Camões» *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 385-397.

³⁵ Diogo Brandão, Álvaro de Brito e Duarte de Brito são alguns poetas cujos textos, incluídos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende evocam alguns dos lugares comuns da poesia de Petrarca, na opinião de críticos como Mário Martins, *Estudos de Literatura Medieval*, Aida Fernanda Dias, *Op. cit.* e Rita Marnoto «Petrarca em redondilha» Pierre Blanc [org.], *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIXe-XXe siècle*, Actes du XXVIe congrès international du CEFI, Turin-Chambéry, 11-15 décembre 1995, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, pp. 275-289.

³⁶ A estadia de Sá de Miranda em Itália ter-se-á verificado entre os anos 1521 e 1525, período que coincidiu, também, com o auge da actuação de Bembo.

³⁷ É no fundo, o que faz Rita Marnoto *Op. cit.*, quando fala de «petrarquismo lírico» p. 40 e delimita temporalmente o *corpus* que se propõe estudar dizendo: «Propomo-nos estudar o petrarquismo lírico, isto é, todas as formas de expressão da intimidade e do sentimento amoroso que remetem pra o modelo literário do vate de Arezzo» e, mais adiante, p. 41: «Em termos periodológicos, o *corpus* que iremos estudar abrange a lírica portuguesa compreendida entre o Renascimento e o Maneirismo.»

³⁸ Adaptamos aqui, numa escala mais reduzida e ao caso de Petrarca, os conceitos e a reflexão utilizados num trabalho de Itamar Even-Zohar de 2001, «Laws of cultural interference (Draft in work)» <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/culture-interference.html> bem como o já citado texto de Franco Moretti, que inclusivamente, chega a sugerir a aplicação ao petrarquismo desta abordagem teórica, no artigo «More Conjectures», *Op. cit.*

aplicar a algo claramente identificável, parece-nos possível definir petrarquismo de modo simples³⁹, retomando a definição tradicional do fenómeno, ou seja, considerando que *petrarquismo é a imitação da obra de Petrarca em vernáculo* (e recordando que não existe imitação sem que se verifique algum tipo de empréstimo feito ao objecto que se toma por modelo, mesmo que este empréstimo se faça com intenção «subversiva», chamemos-lhe assim, como é o caso da sátira). Na acepção que aqui se propõe trata-se, claramente, de um fenómeno cujo início é datável, uma vez que remonta à difusão dos textos poéticos de Petrarca (do *Canzoniere* e, em menor grau, dos *Trionfi*) e é indissociável de uma questão central da poética clássica, que vigorou desde a Antiguidade até ao século XIX: o princípio da imitação.

É com base neste princípio que vive e se desenvolve a poesia renascentista, que não dispõe de uma codificação clássica pela qual possa reger-se, uma vez que os tratados conhecidos na época, a *Poética* de Aristóteles e a *Epistola ad Pisones* de Horácio, se preocupam preferencialmente com a épica e com o drama não se referindo, praticamente, aos géneros líricos. Estes últimos foram sendo adaptados ao universo poético vernáculo em consequência da familiaridade que os autores dos séculos XV e XVI foram ganhando, quer com a produção lírica da Antiguidade, quer com a de autores mais recentes, considerados, então, como continuadores ou renovadores dos valores clássicos. Ou seja: a falta de uma teorização antiga sistemática do lirismo foi suprida pela observação da prática de poetas que são eleitos como modelos a seguir. Constituiu-se, assim, uma tradição, a partir de textos seleccionados de poetas greco-latinos, das suas adaptações modernas às línguas vulgares e de obras em vernáculo consideradas exemplares, entre as quais sobressaem os *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca. Não se pense, contudo, que o facto de eleger modelos comuns se traduz na reprodução mimética destes: apesar de silenciarem o seu distanciamento em relação aos modelos escolhidos, os poetas do Renascimento põem em prática, de facto, estratégias de diferenciação em relação a estes, procurando aquilo a que hoje chamaríamos «originalidade» ou seja, a uma expressão individual diferenciada.

Então, o que se imita de Petrarca? As tentativas mais recentes de definição do petrarquismo que conhecemos⁴⁰ sublinham dois aspectos essenciais: por um lado, uma

³⁹ Mesmo tendo consciência do recorte que esta definição opera no complexo dos modos como as diferentes culturas europeias se relacionaram com o pensamento e a obra do autor que aqui nos ocupa.

⁴⁰ Rita Marnoto, *Op. cit.*, André Genre, *Op. cit.* e Klaus Hempfer, «Per una definizione del Petrarchismo» *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe, XIVe-XXe siècle*, (Actes du XXVIe congrès international du CEFI, Turin-Chambéry, 11-15 décembre 1995), *Op. cit.*, pp. 23-52.

maneira específica de encarar a relação entre a poesia e o sentimento amoroso e, por outro, um «estilo» que se traduz num emprego específico de determinados processos retóricos, nomeadamente, de certas figuras recorrentes, como a metáfora, a antítese, o paradoxo, a hipérbole, o *adynaton*, etc., bem como de subgéneros poéticos como o soneto, a *canzone*, etc., herdados das tradições (provençal e siciliana) da poesia anterior em língua vulgar. Abordemos, muito brevemente, estas questões.

De acordo com o primeiro aspecto mencionado, o textos vernáculos de Petrarca representariam uma nova maneira de encarar a prática da poesia. Partindo da leitura e da imitação de modelos anteriores, (dos poetas do *dolce stil nuovo* em geral e de Dante em particular), Petrarca ter-se-ia desviado destes, estabelecendo, nas palavras de Pina Martins: «uma relação directa entre a palavra e a vida, entre a poesia e a realidade experiencial.»⁴¹. Esta reivindicação de correspondência entre vivência amorosa e poesia realiza-se numa nova concepção do sentimento amoroso que seria «humanizado» em relação à visão puramente filosófica e moralizante que dele transmitiam os poetas do *dolce stil nuovo* (com a sua caracterização de uma mulher-anjo, uma *donna angelicata* distante, virtuosa, que guia o amador à via do bem que conduz ao Céu e cuja beleza é reflexo da bondade que a anima). Nova, em relação à tradição poética que Petrarca retoma e da qual se destaca, seria a caracterização do objecto da paixão, Laura, na qual, apesar de retomar alguns processos *stilnovistas* como a angelização e a divinização, Petrarca acentua o facto de se tratar de um ser de carne e osso, desejável também na sua realidade corpórea e apenas passível de ser amada, de forma exclusivamente espiritual, depois de morta. A própria crueldade e dureza com que, nos textos deste poeta florentino, Laura retribui as homenagens do amador, são justificadas, em alguns dos poemas *in morte*, como uma maneira de conter o impulso sensual do sujeito e de manter casto e virtuoso o seu amor. Em Petrarca, confundir-se-iam, pois, neste sentimento, elementos antagónicos: a aspiração à possibilidade de contemplar a amada e à pureza espiritual da paixão, conviveria, na alma do amador, com o desejo de retribuição, de consumação física até, e com a angústia que este aspecto, visto como algo de indigno e de pecaminoso, causa no sujeito. O amador dos *Rerum vulgarium fragmenta* encontra-se, assim, dividido entre impulsos opostos e, na descrição do seu estado, multiplicará o recurso a imagens e figuras de estilo capazes de descrever os efeitos da paixão em termos antitéticos e paradoxais.

⁴¹ José Vitorino de Pina Martins, «Camões e o Renascimento Italiano» *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, p. 331

Passemos ao segundo aspecto. Petrarca organiza o seu *Canzoniere* como uma sequência de poemas que se encontram justapostos de modo a sugerir uma leitura diacrónica de uma história pessoal. Cria, assim, o conceito de cancionero poético subordinado ao tema da vivência subjectiva do amor. No entanto, este conceito foi sendo encarado de modo variável ao longo do tempo, tendo-se assistido, ao longo do século XVI, a uma interpretação cada vez mais literal, chamemos-lhe assim, dessa ordenação e a sua apresentação como reflexo directo da biografia do poeta. Assim, a sequência petrarquiana dos textos dos *Rerum vulgarium fragmenta* foi alvo de diversas manipulações ao longo do século XVI, sobretudo a partir de 1525, data em que Alessandro Vellutello publica uma nova arrumação dos textos, de acordo com uma divisão tripartida do *corpus* (poemas de amor em vida de Laura, poemas em morte de Laura, poemas de tema não amoroso e *Trionfi*⁴²) que será seguida, com poucas alterações, durante gerações⁴³ Por outro lado, Francesco Petrarca retoma, nos *Rerum vulgarium fragmenta*, as formas métricas e estróficas da poesia anterior já referidas, como o soneto, a *canzone*, a *ballata*, a *sestina* e redefina-as, fixando-as através da sua prática. É a este nível que o magistério de Petrarca é mais facilmente observável.

No caso português, a imitação formal é preponderante, mas a concepção global do cancionero petrarquista parece submeter-se ao critério clássico (e medieval) do agrupamento genérico. Assim, Miguel Leitão Ferreira, filho de António Ferreira, ordenará segundo a lógica sequencial de uma vivência amorosa à maneira de Petrarca apenas a secção dedicada às poesias de inspiração italiana dos *Poemas Lusitanos*. O mesmo fará Pero de Andrade Caminha no códice da sua responsabilidade que se

⁴² De facto, apesar de a edição de 1501 organizada por Bembo apresentar uma sequência semelhante à que é hoje considerada canónica, Alessandro Vellutello, considerava que a ordenação seguida por Bembo não correspondia à do original (partindo de um comentário de Filelfo feito nos finais do século anterior, no qual este afirmava que a ordenação dos textos do *Canzoniere* não obedecia a uma lógica temporal). Esta questão foi estudada em pormenor por Gino Belloni, na obra *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico e rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992 (Agradecemos à Prof. Isabel Almeida a indicação deste trabalho). Os diferentes modos como Petrarca foi visto e apresentado aos seus leitores pelos vários comentadores das versões impressas do século XVI foram trabalhados por William J. Kennedy, «Les autorités pétrarquistes et l'autorisation de Pétrarque» *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe, Op. cit.*, pp. 53-62 e sobretudo na obra *Authorizing Petrarch*, Ithaca New York, Cornell University Press, 1994.

⁴³ A edição organizada e comentada por Alessandro Vellutello foi reeditada pela primeira vez em 1525 e frequentemente reeditada (pelo menos em 1545, 1547, 1550, 1573). Andrea Gesualdo organiza também uma edição comentada do *Canzoniere* em 1533, na qual pouco se altera a ordenação proposta por Vellutello e que teve, também, uma fortuna editorial considerável (com reedições em 1541, 1543, 1553 e 1581).

preserva na *British Library*⁴⁴ e Diogo Bernardes leva a cabo algo de semelhante nas *Rimas várias e Flores do Lima*. Mais próxima do seu modelo será, contudo, a prática dos portugueses da segunda metade do século XVI, quando trabalham subgéneros poéticos herdados de Petrarca, como o soneto, a canção, a *sestina* ou a *ballata*, ainda que nem todos estes poetas se tenham dedicado a todos eles. Sá de Miranda e Camões compuseram sonetos, canções e uma *sestina*, mas não se conhecem canções de António Ferreira, só Caminha parece ter escrito *ballate*, etc.

Não nos deteremos aqui na análise pormenorizada da maneira como os poetas quinhentistas portugueses trabalham rimas, formas estróficas, etc., (assunto sobre que já nos debruçamos noutra lugar⁴⁵), mas lembraremos que estes autores, quando compõem poemas de inspiração italiana, usam sobretudo estruturas já empregues por Petrarca e que, mesmo quando também recorrem a estruturas tomadas de outros modelos (de Garcilaso de la Vega, por exemplo), ou quando introduzem variações nos esquemas petrarquianos, a sua concepção dos vários subgéneros não se afasta significativamente do que encontramos no cantor de Laura. O mesmo se passa a nível discursivo, sendo reconhecíveis, nos textos dos imitadores portugueses, muitos empréstimos feitos a Petrarca que se traduzem no emprego de vocabulário, de modos de dizer, de metáforas, de imagens, de situações e de temas trabalhados pelo poeta italiano, bem como na tradução frequente de versos do *Canzoniere*.

Sublinhe-se, porém, que Petrarca é uma influência determinante mas não é a única, e que a maneira como este modelo é trabalhado difere de poeta para poeta. As numerosas expressões, versos e poemas oriundos do *Canzoniere* retomados, adaptados, ou imitados, raramente são reproduzidos de forma fiel. São usados para exprimir, por exemplo, concepções do sentimento amoroso que se afastam, com frequência, das do cantor de Laura e que estão às vezes mais próximas das da poesia peninsular anterior ou até do *stilnovismo* dantesco, do que da de Petrarca⁴⁶.

⁴⁴ Para as questões relacionadas com este manuscrito e sua composição veja-se Vanda Anastácio, *Visões de Glória (Uma Introdução à Poesia de Pero de Andrade Caminha)*, 2 vols., Lisboa, Gulbenkian-JNICT, 1998.

⁴⁵ Vanda Anastácio, *Op. cit.*, e ainda «Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha» *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV, Lisboa-Paris, Fundação C. Gulbenkian, 2002, pp. 153-164

⁴⁶ Encontramos, com alguma frequência, num mesmo poema, fórmulas do *dolce stil nuovo* e lugares-comuns petrarquianos que coincidem, por vezes, com temas caracteristicamente peninsulares como a insónia por amor, a dissimulação, ou a submissão à amada, etc. Trata-se, por vezes, de um procedimento intencional, como recorda Aníbal Pinto de Castro no seu trabalho «Camões e a tradição poética peninsular» *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, 1984, quando diz, na p. 149: «Aqui há a deliberada intenção estética de fundir ambas as tradições - a clássica e a peninsular - numa unidade nova,

Salomão Usque

Apesar do entusiasmo com que foram acolhidos por Sá de Miranda e pelos poetas da geração de Camões, não se conhecem traduções integrais dos *Rerum vulgarium fragmenta* para a língua portuguesa levadas a cabo pelos petrarquistas do século XVI. A sua prática está, como se viu, bem longe de poder assimilar-se a esse tipo de trabalho⁴⁷. No entanto, e paradoxalmente, as duas primeiras traduções sistemáticas desta obra para castelhano foram realizadas, no século XVI, por portugueses.

Assim, em 1567 vê a luz em Veneza, com a marca do impressor Nicolò Bevilacqua⁴⁸, a obra intitulada *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca* constituída pelas versões castelhanas de 8 *sestine*, 6 madrigais, 3 *stanze*, 16 canções e 196 sonetos, num total de 229 poemas, que corresponderiam - segundo se indica antes e depois dos textos traduzidos -, à «Primera Parte de los Sonetos del Petrarcha en vida de Madona Laura», de acordo com a divisão de Alessandro Vellutello, a que já aludimos acima⁴⁹. O exame atento dos exemplares conservados alerta-nos para o contexto particular em que esta obra foi realizada e publicada. Com efeito, o nome do tradutor é declarado logo na página de rosto da obra, mas essa página não é a mesma em todos os exemplares da mesma tiragem: no mesmo local do rosto pode ler-se, em alguns livros: «tradvzidos de toscano por Salusque Lusitano»⁵⁰ enquanto que, noutros, figura a indicação: «tradvzidos de toscano por

em que a cultura clássica do Poeta se consubstancia com uma concepção cortesanesca da poesia, segundo hábitos adquiridos com vista uma nova síntese de temas.» O mesmo acontece com a herança da cultura italiana. Como se depreende, torna-se, por vezes, extremamente difícil identificar a origem de alguns tópicos uma vez que, como se sabe, Petrarca também retoma traços *stilnovistas*.

⁴⁷ Veja-se, a este respeito, a observação de Franco Meregalli, «Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca» *Traduzione e Tradizione europea del Petrarca (Atti del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria Monselice, 9 giugno 1974)* Padova, Editrice Antenore, 1974, quando diz, na p. 55: «Garcilaso e Boscán, come d'altra parte il portoghese Francisco Sá de Miranda, che ancor prima di Garcilaso, negli anni 1521-6, fu in Italia, e poi introdusse le forme metriche italiane, tra cui il sonetto, in Portogallo, no ci hanno lasciato alcuna traduzione di sonetti del Petrarca o d'altri.»

⁴⁸ Nicolò Bevilacqua já havia dado à estampa nos seus prelos diversas edições do Petrarca vulgar (em 1562, 1563, 1564) e continuou a fazê-lo depois de ter impresso a versão de Usque de que aqui nos ocupamos (pelo menos em 1568 e 1570). Cfr.: *Petrarch Catalogue of the Petrarch Collection in Cornell University Library*, Millwood, New York, The Kraus Thomson Organization, 1974.

⁴⁹ Como sublinha William J. Kennedy, *Les autorités pétrarquistes et l'autorisation de Pétrarque», Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe, Op. cit.*, p. 55, a edição de Vellutello teve uma ampla difusão no século XVI em Itália tendo sido impressa 23 vezes por nove editores diferentes.

⁵⁰ Eis a descrição da página de rosto: DE / LOS SONETOS, / CANCIONES, / MANDRIALES Y SEXTINAS / del gran POETA y Orador / FRANCISCO PETRARCA, / TRADVZIDOS DE TOSCANO / Por Salusque Lusitano / PARTE PRIMERA / CON BREVES SUMARIOS, / ò Argumentos en todos los Sonetos y Canciones / que declaran la intencion del autor. / COMPVESTOS POR EL MISMO. / CON DOS TABLAS, VNA CASTELLANA, / y la otra Toscana y Castellana. / CON PRIVILEGIOS. / [Marca do Impressor] / EN VENECIA, / En casa de Nicolao Beuilacqua. / MDLXVII.

Salomon Vsque Hebreo»⁵¹. Este pormenor editorial - ao qual poderíamos acrescentar a estranha enumeração de «privilegios» no fôlio seguinte⁵² - permite-nos concluir que apesar da dedicatória a Alessandro Farnese e de se apresentar como um trabalho apadrinhado por instâncias do poder adeptas das medidas pós tridentinas, se destinava a dois tipos de público: o dos judeus falantes e leitores do castelhano, e o dos católicos nas mesmas circunstâncias. Diga-se, de passagem, que em 1567 esta estratégia comercial não era nova: o mesmo haviam feito os editores da *Bíblia* de Ferrara, identificados como Jerónimo Vargas e Abraham Usque nos exemplares com dedicatória a D. Gracia Nasi (destinados aos judeus), e como Yom Tom Atías e Duarte Pinel nos exemplares dedicados ao Duque de Ferrara, pensados para os cristãos.

Não sabemos de que modo este texto foi recebido por estes leitores⁵³ e, de facto, a maior parte dos estudiosos que se debruçaram sobre o assunto (Franco Meregalli⁵⁴, Pilar Manero Sorolla⁵⁵ e Jorge Canals Piñas⁵⁶) hesita em lhe atribuir um papel de relevo na difusão do *Canzoniere*, tendo em conta a inexistência de alusões contemporâneas e o número relativamente escasso de exemplares conservados⁵⁷. Seja como for, esta primeira tentativa sistemática de traduzir os *Rerum vulgarium fragmenta* merece a nossa atenção, tanto pelas circunstâncias em que surge, como pelo modo como reescreve os

⁵¹ A página de rosto a que nos referimos diz: DE / LOS SONETOS, / CANCIONES, / MANDRIALES Y SEXTINAS / del gran POETA y Orador / FRANCISCO PETRARCA, / TRADVZIDOS DE TOSCANO / Por SALOMON VSQVE Hebreo / PARTE PRIMERA / CON BREVES SUMARIOS, / ò Argumentos en todos los Sonetos y Canciones / que declaran la intencion del autor. / COMPVESTOS POR EL MISMO. / CON DOS TABLAS, VNA CASTELLANA, / y la otra Toscana y Castellana. / CON PRIVILEGIOS. / [Marca do Impressor] / EN VENECIA, / En casa de Nicolao Beuilaqua. / MDLXVII. O cotejo dos exemplares com uma e outra atribuição permite concluir que se tratou de uma só tiragem, pois varia apenas o fôlio inicial.

⁵² No fôlio que se segue ao rosto encontramos os seguintes dizeres: «Con Priuilegio del Rey Catolico. / De Madama la regente de Flandes. / Y de la Illustriss. Señoria de Venecia.» os quais, ao contrário do que acontece geralmente nos livros da época, não se encontram acompanhados da transcrição de qualquer documento ou declaração que permita atestar da concessão dos privilégios mencionados.

⁵³ M. A. Cohen, «Salomon Usque» *Encyclopedia Judaica*, Jerusalem, Keter Publishing House, Ltd, 1971, p. 21 afirma, sem o comprovar, que esta tradução «did much to spread Petrarch's fame abroad».

⁵⁴ Franco Meregalli, «Sulle Prime Traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca» *Traduzione e Tradizione europea del Petrarca Atti del III Convegno sui problemi della Traduzione Letteraria (Monselice, 9 giugno 1974*, Padova, Editrice Antenore, 1975, pp. 55-63.

⁵⁵ Pilar Manero Sorolla, «La primera traduccion de las *Rime* de Petrarca en la lengua castellana: *Los Sonetos mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francesco Petrarca*, de Salomon Usque» *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Dep. Filologia Española, Facultad de Filologia, Division de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad de Barcelona, vol 1, pp. 377-391.

⁵⁶ Jorge Canals Piñas, *Salomon Usque traductor del Canzoniere de Petrarca*, Dissertação de Doutoramento, Barcelona, 2001.

⁵⁷ Diga-se, contudo, quanto a este pormenor, que nenhum dos estudiosos citados parece ter dado grande importância ao facto de, mesmo em pequeno número, não haver praticamente nenhuma grande biblioteca peninsular que não possua exemplares deste livro (na Biblioteca Nacional de Madrid há três, há um na Biblioteca Nacional em Lisboa, na Biblioteca de Catalunya, em Barcelona, há um exemplar).

textos de partida, dois aspectos que nos permitirão, segundo cremos, tecer hipóteses quanto às intenções que poderão ter-lhe presidido.

Tanto quanto se sabe, Salomon Usque seria aparentado com duas figuras de relevo na época: Abraão Usque, um dos responsáveis pela já aludida tradução castelhana do Antigo Testamento impressa em Ferrara em 1553⁵⁸ e Samuel Usque, o célebre autor da *Consolação às Tribulações de Israel*, impressa, também em Ferrara, em 1553. Tal como estes autores, supõe-se que Salomon Usque tenha nascido em Portugal por volta de 1530 e saído do país, juntamente com os seus familiares, por volta de 1550, para fugir às perseguições então desencadeadas contra os cristãos novos pelo recém instalado Tribunal do Santo Ofício de Coimbra⁵⁹. Tal como Abraão, Samuel e outros marranos portugueses⁶⁰, Salomon ter-se-á instalado durante alguns anos em Ferrara, nos domínios de Ercole II d'Este e de sua esposa Renata de França, conhecidos pela tolerância em matéria religiosa⁶¹. Para além da tradução do *Canzoniere* e de uma *canzone* petrarquista incluída num códice copiado por Giambattista Giralaldi Cinzio⁶², secretário dos duques, conhecemos uma peça de teatro da sua autoria, intitulada *Ester*, a qual, segundo comunica Leone Modena, seu impressor em 1619, terá sido representada em Veneza, em 1560.

O olhar atento sobre a produção destes membros da família Usque parece sugerir desde logo uma reflexão interessante, se tivermos em conta algumas das suas escolhas

⁵⁸ Trata-se de uma tradução feita directamente do hebraico que ficou conhecida como a «*Bíblia de Ferrara*». Existe uma edição fac-similada recente com interessantes estudos introductórios organizada por Jacob Hassan, *La Bíblia de Ferrara (1553)*. 2 vols, Madrid, Sepharad 92-Comision Nacional Quinto Centenario, España, CSIC, 1992.

⁵⁹ Dão contributos para a reconstituição da biografia de Salomon Usque, os trabalhos de Renata Segre, «La formazione di una comunità marrana: i portoghesi a Ferrara» *Storia d'Italia. Annali II: Gli ebrei in Italia*, I, (org) Corrado Vivanti, Torino, Einaudi Editore, 1996, pp. 779-841 e Jorge Canals Piñas, *Op. cit.* mas, continua a ser fundamental o trabalho de Cecil Roth «Salusque Lusitano. An essay in disentanglement» *Gleanings. Essays in Jewish History, Letters and Art*, N. York, Hermon Press, 1967, 179-199.

⁶⁰ Dos quais o caso mais conhecido será, por ventura, o de D. Gracia Nasi (ou Beatriz de Luna), a quem Abraão Usque dedica a sua tradução da *Bíblia*, a qual aí se refugia entre 1548 e 1553, depois de ter passado pela Flandres e por Veneza, e que acabará por se estabelecer definitivamente em Constantinopla.

⁶¹ Como se sabe, os Duques de Ferrara acolheram, para além de alguns calvinistas franceses, entre os quais se conta o poeta Clément Marot que aí se refugiou por volta de 1528, o próprio Calvino. A protecção dada aos judeus peninsulares fica patente da consulta das cartas patentes de Ercole II, com data de 13 de Agosto de 1538 citadas por Marcel Bataillon na p. 10 do trabalho «Alonso Nuñez de Reinoso et les marranes portugais en Italie» *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1957, pp. 1-25. Nestas cartas, o Duque de Ferrara oferecia segurança «a tutti et singuli Spagnoli et Portugalesi, Levantini, Schiavoni, Dalmatici, Grechi, Turchi et di ogni natione si Christiani come infideli» o assunto foi também estudado por Renata Segre, *Op. cit.*

⁶² A inclusão de um longo poema de Salomon Usque num códice copiado pelo secretário ducal, Giambattista Giralaldi Cinzio, mencionado por Jorge Canals Piñas, *Op. cit.*, p. 29 vem corroborar a estadia de Salomon em Ferrara, que já era dedutível a partir dos laços familiares.

no momento em que sobre eles abrandava a pressão da censura ideológica⁶³: uma tradução da *Bíblia* a partir do hebraico, numa época em que traduzir os textos sagrados, para além de ser motivo de escândalo nos países católicos, era uma actividade associada às cisões profundas que agitavam a Cristandade; traduções de orações e de textos do ritual judaico para castelhano, destinados à instrução dos marranos exilados, desconhecedores do hebraico; a história dos sofrimentos do povo judeu escrita em português, no momento em que esta cultura recusava não só o contacto mas, também, qualquer ideia de afinidade com os cristãos novos nascidos e baptizados no seu seio. Vistas à luz deste conjunto, livros como a *Menina e Moça e Éclogas* de Bernardim Ribeiro ou a tradução do *Canzoniere*, que não se encontram tão obviamente carregados de implicações ideológicas, parecem corresponder, também, a uma intenção clara: a de procurar uma compensação financeira através da impressão de textos que estivessem em sintonia com o gosto do público letrado do momento.

Como traduz Salomon Usque? Os estudiosos que mais se debruçaram sobre o seu trabalho sublinham, sobretudo, a difícil legibilidade do castelhano da sua versão⁶⁴. Adoptando uma atitude de extrema deferência para com o texto de partida, Usque leva a cabo uma transposição literal, que a opção de manter a métrica, a sintaxe e as rimas petrarquianas (frequentemente «pelos mesmos consoantes», como se dizia então) condiciona ainda mais. A julgar pelas palavras de Alonso de Ulloa, ele próprio tradutor reputado e autor do prólogo «Al Lector» que acompanha o volume⁶⁵, o resultado já parecia estranho, na época, aos falantes do castelhano:

Ha en algunas partes usado sprito, por espirito, y algunas palabras que *aunque no son perfectamente castellanas, son con todo esso gentiles, y que por tales pueden passar*: quanto mas que es licencia poetica, y que se admiten en el verso, más presto que en la prosa.

⁶³ Sublinhamos aqui algumas das opções que nos parecem ideologicamente mais significativas, mas sabe-se ainda que Abraham Usque publicou ainda, em 1552, livros de textos rituais e de orações judaicas traduzidos para castelhano por Yom Tob Atias, em 1553 a *Menina e Moça e Éclogas* de Bernardim Ribeiro, em 1554 a *Vision delectable de la Philosophia y artes liberales* de Francisco de la Torre e, entre 1556 e 1558, parece ter-se dedicado exclusivamente à impressão de obras em hebraico.

⁶⁴ Pilar Manero Sorolla, *Op. cit.* p. 389 chama-lhe «traducción incompleta y mediocre» e Jorge Canals Piñas, *Op. cit.* atribui a este facto o esquecimento a que foi votada a tradução de Usque, na p. 18: «Un olvido al que sin duda nos es tampoco ajeno el rechazo instintivo del lector ante la lengua híbrida empleada por Usque.»

⁶⁵ Parece-nos provável que este Alonso de Ulloa seja o mesmo Alfonso de Ulloa que havia traduzido a segunda década da *Asia* de João de Barros para italiano em 1561 e teve um papel importante como mediador da literatura espanhola em Itália tendo traduzido, para além da *Celestina* de F. de Rojas, obras de Diego de San Pedro, Fr. António de Guevara, Pedro Mexía, Hernán Perez de Oliva, etc. Sobre esta figura consulte-se a obra de Antonio Rumeu de Armas, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos, 1973.

De facto, o modo como Salomon Usque trabalha o Petrarca vernáculo assemelha-se ao tratamento dado pelos tradutores sefarditas aos textos rituais e bíblico que vertem para castelhano na mesma época os quais, como já foi sublinhado por alguns estudiosos (entre os quais destacamos M. Morreale⁶⁶, por Leone di Leoni⁶⁷ ou Jacob Hassan⁶⁸), procuram, segundo Hassan: «proyectar en la lengua de destino los rasgos morfológicos y sobretudo sintácticos de la lengua de origen y que más que la traducción de un texto resulta serlo de las palabras que lo forman, dejando sin traducir todo lo demás.»⁶⁹ A este modo de proceder, que na opinião de Salomon, se encontra «flexibilizado» nesta versão de Petrarca⁷⁰, soma-se um outro aspecto que contribui para torná-lo estranho ao leitor castelhano: a presença de numerosos lusismos (que têm sido lidos como interferências do italiano⁷¹) a nível do léxico e, até, a nível sintáctico e gramatical⁷².

Tratando a poesia petrarquiana como um texto canónico e mostrando-se, nos seus comentários, conhecedor da tradição exegética dos *Rerum vulgarium fragmenta*, este petrarquista leitor de petrarquistas, parece revelar, em filigrana, para além da herança poética peninsular comum, as suas origens portuguesas. Não contribuirá a dedicatória a Alessandro Farnese, casado dois anos antes com D. Maria de Bragança, para reforçar esta hipótese?

Henrique Garcês

Mais de duas décadas depois da impressão da versão parcial de Salusque Lusitano, em 1591, sai à luz em Madrid uma nova tradução castelhana, desta vez integral, dos *Rerum vulgarium fragmenta*, também ela da pena de um português. Trata-

⁶⁶ Margarita Morreale, «El Sidur Ladinado de 1552» *Romance Philology*, XVII, 2, 1963, pp. 332-338.

⁶⁷ Aron Leone di Leoni, *La presenza sefardita a Venezia intorno alla metà del Cinquecento. I libri e gli uomini sep. Rassegna Mensile di Israel*, vol LXVII, nº 1-2, Gennaio-Agosto, 2001.

⁶⁸ Jacob Hassan, «Introducción» *La Biblia de Ferrara (1553). Introducción y notas de la edición facsimilar*, Madrid, Sepharad 92-Comision Nacional Quinto Centenario, España, CSIC, 1992.

⁶⁹ Jacob Hassan, *Op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ Salomon Usque diz, com efeito, na dedicatória a Alessandro Farnese: «en esta traducción he gastado muchos años de mi vida, teniendo delante de los ojos, lo que dela ley dela interpretación dixo Tulio, que las palabras se hã de pesar y no contar. Y he trabajado en adornarla, para que quando saliesse en publico, tuviesse este retrato alguna semejança con su natural.»

⁷¹ Maria Pilar Manero Sorolla, *Op. cit.* e Jorge Canals Piñas, *Op. cit.*

⁷² A interferência com o português é a única explicação plausível para traços que não existem nem em castelhano nem em italiano e que Jorge Canals Piñas apelida de «llamativos» no cuidadoso trabalho contrastivo que leva a cabo entre o castelhano de Salomon Usque e a língua italiana. Para citar apenas um exemplo recordaremos os casos de emprego de s- líquido no início de palavras como *sculpir*, *scrivir*, *sparzir*, etc. (que traduzem uma pronúncia típica do português); as aféreses em *ora* por *ahora*, *namorado* por *enamorado*, *cativo* por *cautivo*, *lias*, por *leias*, etc., a substantivação do infinito, e o emprego, no masculino, de palavras que são femininas em castelhano como *costumbre*, *fuelle*, *lumbre*, *miel*, *sangre*, *labor*, todas elas masculinas em português. O mesmo se poderá concluir da utilização sistemática que faz Usque de «nos» por «nosotros», também característica da língua portuguesa.

se da obra *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traduzia Henrique Garcês*⁷³ dedicada a Filipe II de Espanha, então soberano da Monarquia Dual. Apesar de ter nascido em Portugal, Henrique Garcês viveu grande parte da sua vida no Perú, onde ficou na história graças à descoberta de jazidas de mercúrio e de um modo mais eficaz de utilizar esse mineral na extracção e purificação da prata⁷⁴. A documentação existente sobre esta personagem, publicada por Lohmann Villena, comprova que não se trata de um simples «mineiro», como já foi dito⁷⁵, mas sim de um indivíduo oriundo da pequena aristocracia, detentor de uma cultura humanística considerável, cujo interesse pelas actividades mineiras se deveu, sobretudo, ao gosto pelas ciências. Foi esta paixão, aliada ao interesse comercial, que o moveu a criar inventos e a desenvolver técnicas que tornassem mais lucrativa e mais eficaz a exploração da prata.

De regresso à península depois de cerca de 45 anos passados no Peru, este homem publica, em edições de autor, no mesmo ano, três traduções castelhanas realizadas a partir do latim (a arte de reinar de Francesco Patrizi, intitulada *Del reyno, y de la institution del que ha de reynar, y de como deve averse con los subditos, y ellos con el*), do português (*Los Lusíadas* de Luís de Camões) e do italiano - *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, de que aqui nos ocupamos. Com privilégio Real e aprovação do Tribunal da Inquisição, esta obra seguiu os trâmites usuais e entrou em circulação num contexto totalmente diferente do da tradução anterior. Entre 1567 e 1591 as mentalidades haviam mudado no mundo católico e reflectiam-se, curiosamente, nas edições desse *best-seller avant la lettre* que continuava a ser o Petrarca vernáculo.

O facto de faltarem na tradução de Garcês os três sonetos em que Petrarca denuncia a corrupção da Igreja do seu tempo - também conhecidos pela designação de «sonetti babilonici» -, prende-se, certamente, com esta questão, pois faltariam

⁷³ LOS SONETOS / Y CANCIONES DEL POETA / Francisco Petrarca, que traduzia Henrique / Garcês de lengua thoscana / en Castellana / DIRIGIDO A PHILIPPO SE / gundo deste nombre, Monarcha primero de las / Españas, è India Oriental, / Ocidental. / EN MADRID. / Impresso en casa de Guillermo Droy impressor de / libros. Año 1591.

⁷⁴ A biografia mais completa que conhecemos de Henrique Garcês é da autoria de Guillermo Lohmann Villena, «Enrique Garcês, descubridor del mercúrio en el Peru, poeta y arbitrista» *Studia*, n.ºs 27-28, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Ag-Dez 1969, pp. 7-62, mas Eugenio Asensio, no trabalho «La fortuna de os *Lusíadas* en España» *Estudios Portugueses*, Paris, F. Gulbenkian, 1974, pp. 303-324 também se lhe refere com algum pormenor.

⁷⁵ Elvezio Canonica, «Il Canzoniere tradotto in spagnolo dal portoghese. Henrique Garcês (1591)», *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe, op. cit.*, pp. 337-346. Veja-se, a este propósito o trabalho de Luís Monguio, «Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcês y sus amigos (1591)» *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 58, n.º 1, Berkeley, Univ. of California Press, pp. 1-64 bem como Medina, *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto de Caliope*, Santiago de Chile, 1926, p. 50.

certamente na edição que tomou como ponto de partida para o seu trabalho. Como tem sido assinalado, estes três textos foram por diversas vezes motivo de controvérsia, especialmente a partir de meados do século XVI, depois da publicação das edições comentadas por Fausto da Longiano, em 1532 e por Antonio Bruscioli, em 1548, nas quais o cantor de Laura é apresentado como um precursor da reforma protestante⁷⁶. Ainda que não tenham chegado a figurar nos índices inquisitoriais foram, por volta de 1554, alvo de uma campanha pública destinada a promover a sua proibição, conduzida por Pier Paolo Vergerio, tendo sido discretamente eliminados na maior parte das impressões da poesia vernácula de Petrarca posteriores a 1573⁷⁷.

Preocupado em agradar ao monarca, de quem esperava obter favores, Garcés compõe nada menos que três sonetos de dedicatória a Filipe I⁷⁸, que surgem no início do volume acompanhados de poemas introdutórios de diversos autores pertencentes aos círculos letrados peruanos. Especialmente interessante no contexto que aqui nos ocupa é a composição intitulada «El Traductor a su trabajo» na qual Henrique Garcês expõe ao leitor os objectivos e as dificuldades da sua empresa. Um dos obstáculos que assinala é precisamente o facto de ter vertido para uma língua que não é a sua, escolha que justifica com o «tiempo amargo» que passou no seu país, e com os muitos anos de convívio com a língua castelhana, em sua opinião «muy semejãte y quasi hermana» da portuguesa⁷⁹.

Ainda que a versão de Henrique Garcês não se encontre tão colada ao texto de partida como a de Salomon Usque, é extremamente respeitadora das formas

⁷⁶ Veja-se a este respeito o trabalho de William J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

⁷⁷ No trabalho «Petrarcas *Canzoniere* und die Zensur. Die ‘babylonischen Sonette’ als problem der Druckgeschichte» <http://www.studgen.uni-mainz.de/manuskripte/ley.pdf>, no qual procura delinear as implicações ideológicas desta «censura silenciosa», Klaus Ley recorda, na p. 3, que a eliminação sistemática destes textos a partir de 1573 foi motivada pelo contexto religioso específico das últimas décadas do século XVI, sublinhando que: «Eine systematische betriebene Auseinandersetzung mit den «sonetti babilonici» [...] hatte, wie sich zeigen lässt, weniger mit dem Wollen des Verlegers als mit dem allgemeineren religions- und zensurpolitischen Rahmen zu tun, über den wir reden.» Recorde-se, contudo que mais de uma dezena de obras do próprio Pier Paolo Vergerio acabaram por ser incluídas nos índices inquisitoriais a partir de 1561. Veja-se a este respeito, o trabalho de J. M. de Bujanda (org.), *Index de l’Inquisition portugaise 1547, 1551, 1561, 1564, 1581*, Sherbrooke (Québec)-Genève, Centre d’Etudes de la Renaissance de l’Université de Sherbrooke, Librairie Droz, 1995.

⁷⁸ O terceiro destes sonetos é muito explícito, referindo-se o «secreto facil e admirable» a um novo invento de Garcés, relativo aos fornos das fundições de minérios: «Monarcha cuyo trono ha penetrado / mas quel del hijo del que de tu nombre / insignieron, quiza por el renombre / que de ty deviò estar ya prophetado: // Pues sueles luego en viendote obligado / a qualquiera servicio que algun hombre / te aya hecho, dar orden que su nombre / con honra y premio sea eternizado. // No es possible se olvide essa potencia / del de Garcés, por quien tan gruessa renta / gozas y gozarás, que es perdurable: // El qual de nuevo agora te la aumenta / Con un secreto facil y admirable / del, pues te acuerda, y de su descendencia.»

⁷⁹ Respectivamente nas oitavas 4, 5 e 6 do texto citado.

petrarquianas. Garcês adoptará também os metros e os esquemas rimáticos de Petrarca e procurará conservar até as os sons das suas rimas, mas preocupar-se-á em construir uma versão de leitura agradável, recorrendo com frequência a paráfrases e adjectivos claramente destinados a melhorar o original. Apesar dos muitos anos vividos no Perú, em casos de dificuldade métrica ou para compor a rima recorre a lusismos, pelo que algumas das soluções que encontra coincidem com as de Salomon⁸⁰. A dificuldade de assegurar uma reescrita «dulce», como se diz no texto que vimos citando, e simultaneamente respeitadora dos constrangimentos formais, exigiu deste homem de negócios e invenções um esforço que se revelou superior às suas forças. É assim que confessa a sua incapacidade para verter a canção que começa «*Verdi panni sanguini oscuri, o persi*» quer para castelhano, quer para português, e que assinala, com um espaço em branco, o local onde esse texto deveria figurar⁸¹. Apesar dos escolhos, o esforço de Garcês foi compensado pelo acolhimento dado pela posteridade à sua versão: foi elogiada por Cervantes⁸² e, se não viu muitas reimpressões na sua época, continuou a ser impressa até aos nossos dias.

Vasco Graça Moura

Para além de Salomon Usque e de Henrique Garcés, poucos foram os tradutores portugueses que se dedicaram aos textos vernáculos de Petrarca, talvez pela proximidade linguística que permitiu aos leitores lusitanos, durante séculos, lê-los sem tradução. Giuseppe Carlo Rossi, que foi um dos estudiosos que se preocupou em inventariar as tentativas de verter para a língua portuguesa a poesia do cantor de Laura, cita algumas, sempre limitadas a um escasso número de composições⁸³. Nos últimos duzentos anos, a falta de traduções de Petrarca contribuiu para a incompreensão, por

⁸⁰ Este aspecto foi notado por Jorge Canals Piñas, *Op. cit.*, que o interpreta como prova de que Garcês tenha lido Usque, o que também é possível... Outras análises do trabalho de Garcés que conhecemos e aprofundam as questões que coloca são a de Franco Merregalli, *Op. cit.* e a de Elvezio Canonica, *Op. cit.*

⁸¹ Eis as suas palavras: «Mas ay, que un verdi panni, todo entero / Me tiene avergonçado, y muy corrido, / Por no poder supplir tan chica mengua, / Cõ la riqueza de una, o de otra lengua. // Es el Petrarcha alli tan intricado, / Que no pude passar aquel barranco, / Ansi me resumi que era acertado / Dexarle libremente el campo franco: / Para otro puede ser que estè guardado / Bien es que se le quede el papel blanco. / Prueve pues a supplir algun buen genio / La falta de mi pobre y rudo ingenio.»

⁸² A menção elogiosa feita por Miguel de Cervantes a Garcês no seu *Canto de Caliope* comprova o facto de esta ter circulado em forma manuscrita antes de 1591. Veja-se a este respeito, Marcelino Menendez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, «Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo», Madrid-Santander, CSIC-Aldus S.A., 1948, capítulos IX e X.

⁸³ Giuseppe Carlo Rossi, *La poesia del Petrarca in Portogallo*, sep. *Biblos*, vol 21, t. 2, Coimbra, Coimbra Editora, 1946 e «Il Petrarca fra gli ispani e i lusitani» *Studi Petrarqueschi*, I, 1948, pp. 225-239. Às listas de traduções fornecidas por Rossi haveria ainda a acrescentar as de alguns sonetos por Esther de Lemos incluídos na obra *Petraca*, Lisboa, Verbo, 1972 e a versão de Jamir Almansur Haddad que desconhecemos, mencionada por Vasco Graça Moura *Op. cit.*, p. 31.

parte dos críticos portugueses, de aspectos fulcrais da lírica de Camões e da generalidade dos autores da sua geração. Em grande medida, o desconhecimento da tradição poética italiana explica a longevidade que teve, no discurso da História Literária produzida em Portugal, a interpretação romântica segundo a qual a obra camoniana seria criação de um génio completamente original e se encontraria num plano muito superior à dos seus contemporâneos. Neste sentido, as traduções de Dante e de Petrarca levadas a cabo por Vasco Graça Moura, decorrentes, segundo cremos, do seu interesse por Camões e pelos petrarquistas seus contemporâneos, vêm preencher uma grave lacuna e poderão contribuir para a reavaliação da produção literária de várias gerações de autores nacionais.

No texto que serve de prefácio à sua tradução dos *Rerum vulgarium fragmenta*, Vasco Graça Moura afirma ter feito «uma aposta impossível» ao pretender traduzir os poemas do cantor de Laura à distância de setecentos anos, mantendo «tanto quanto possível, todas as características formais dos 366 poemas dos *Fragmenta*.»⁸⁴ Vimos já, na nossa breve recensão aos trabalhos de Usque e de Garcês, como essa dificuldade parece ter servido de estímulo a alguns portugueses para meter mãos à obra. Como disse Eugenio Asensio num estudo célebre, as dificuldades não amedrontam os verdadeiros tradutores, que são «almas poéticas em busca de un cuerpo o poema en que poder encarnar su talento.»⁸⁵

Procurando, como qualquer tradução que se deseja respeitadora do texto de partida, chegar a um compromisso feliz entre legibilidade e proximidade do original, Graça Moura faz um discreto apelo à colaboração do leitor, incluindo os originais italianos e possibilitando a comparação entre estes e a sua reescrita. Nas suas palavras⁸⁶:

Não se trata portanto de fazer uma espécie de «arqueologia» que procure ser académica ou rigorosamente restituidora do mais importante *corpus* lírico do século XVI a partir de uma edição crítica, mas da leitura literária» de quem leu Petrarca só depois de ter lido Camões e os outros petrarquistas europeus.

Poeta leitor de poetas, as opções de Vasco Graça Moura como tradutor vão ao encontro dos seus interesses. É, também, porque através de Camões se chega a Petrarca, que temos que agradecer-lhe a divulgação da obra vernácula desta grande figura das letras europeias.

⁸⁴ Vasco Graça Moura, «Setecentos anos de Petrarca», *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2003, p.31.

⁸⁵ Eugenio Asensio, *Op. cit.*, p. 308.

⁸⁶ *Idem*, *Op. cit.*, p. 34.