

REVISITAÇÃO DO TRABALHO DE JORGE DE SENA SOBRE O SONETO PENINSULAR

Vanda Anastácio

Como se sabe, os trabalhos de maior vulto que Sena dedicou a Camões¹ foram redigidos durante o período da sua vida em que viveu no Brasil, numa época em que muda radicalmente de profissão e inicia uma carreira académica na área dos Estudos Literários. Como recordou Gilda Santos²:

É o vínculo ao mundo académico que permitirá a Sena desenvolver de modo sistemático, e com patrocínios oficiais, seu gosto pela investigação historico-literária, que já em Portugal o ocupava. Os estudos de grande fôlego que no Brasil escreveu sobre Camões, disso são prova sobeja.

Estas obras parecem ter funcionado, também, de certo modo, para o seu autor, como uma forma de legitimação, como um modo de provar, aos olhos do mundo (e da crítica portuguesa de então, que Sena invectiva a cada passo) a sua capacidade de trabalho e de análise da obra literária do mais incensado poeta português. Conseguiu-o, em parte. E digo em parte, porque estes trabalhos suscitaram e continuam a suscitar entre os estudiosos camonianos, grandes perplexidades³.

O ponto mais controverso é a metodologia neles ensaiada por Jorge de Sena, eivada de operações numéricas, que parecem constituir uma resposta àquilo que era a crítica literária tal como se praticava em Portugal nos anos 40 e 50⁴. Procurando demarcar-se do impressionismo e da fluidez do discurso crítico sobre a literatura, Jorge de Sena busca um ponto de vista neutro, objectivo, e fá-lo através da ciência exacta que

¹ Refiro-me, para além do já citado estudo sobre o soneto, a *Uma Canção de Camões*, e *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos de Poesia Peninsular do Século XVI*.

² Gilda Santos, «Da arte de ser multiplamente português num exílio brasileiro» *Jorge de Sena vinte anos depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, Lisboa, Cosmos-C.M.L, 2001, p. 62.

³ Uma primeira apreciação do trabalho, assinalando-lhe os aspectos positivos é a que foi feita por Ruy Belo, na recensão intitulada ««Camões e o seu crítico Jorge de Sena» sep. da *Revista «Ocidente»*, vol. LXXVII, Lisboa, 1969.

⁴ Veja-se, a este respeito, o trabalho de Jorge Fazenda Lourenço «Nem eu delicadezas vou contando Sobre a fortuna de Jorge de Sena nos anos 40» *Jorge de Sena vinte anos depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, pp.141-158 e «Título nenhum serve. Para o estudo da recepção de Jorge de Sena nos anos 40», *Jorge de Sena em Rotas Entrecruzadas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 153-170.

melhor conhecia: a matemática. Como já afirmou Luciana Stegagno Picchio, Sena entrou «pela via dos números, na obra de Camões.»⁵. Os métodos que Sena fez derivar da matemática e da estatística foram criticados e postos em causa, em diversas ocasiões, por investigadores como Vitor Manuel de Aguiar e Silva⁶ ou Maria Vitalina Leal de Matos⁷, que lhes apontaram limitações a nível da leitura global dos textos literários, alertaram para a manipulação aleatória dos resultados que certos jogos numéricos propiciam e encontraram, até, erros nos cálculos efectuados.

Diga-se contudo, que Jorge de Sena já em 1964 se referia ao trabalho sobre os sonetos de Camões como «parte» de um projecto mais vasto⁸ e se, em sua opinião, esta obra representava, ao tempo, apenas *parcialmente* as suas investigações sobre Camões, quatro anos mais tarde estava já muito longe da sua visão do problema tratado pois, a acreditar em Mécia de Sena, «o seu desejo era deter a publicação e refazer o livro...»⁹

Apesar da justeza de muitas das críticas de carácter metodológico que lhe foram feitas e das insuficiências que o próprio autor notou nesta obra, gostaria de dar aqui testemunho de uma experiência pessoal, que data do início dos anos 90. Nessa época, em que tentava compreender o modo como Pero de Andrade Caminha (o pretendo «rival» de Camões, tão vilipendiado) trabalhou os modelos herdados do soneto

⁵ Luciana Stegagno Picchio diz, com efeito, em «O Camões de Jorge de Sena», *Jorge de Sena vinte anos depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, Lisboa, Cosmos-C.M.L, 2001, p. 98: «foi esta a forma, demorada, científica, por ele adoptada para entrar, pela via dos números, na obra de Camões e de lhe descobrir alguns dos segredos.»

⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Jorge de Sena, camonista» *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 27-36.

⁷ Maria Vitalina Leal de Matos, «Jorge de Sena e os números de «Os Lusíadas» *Colóquio / Letras*, nº 5, Janeiro de 1972, pp. 58-63.

⁸ Jorge de Sena, *Op. cit.*, p.25: «O presente estudo sobre os sonetos de Camões até 1663, com os seus apêndices sobre as redondilhas de 1595-98 e as emendas de 1598, é apenas uma parte da massa de investigação acumulada, e que tem servido a outras obras ainda inéditas e a estudos de publicação dispersa por enquanto.»

⁹ Quando, em 1980, Mécia de Sena entrega a obra para ser publicada pelas «Edições 70» entre as *Obras Completas* do autor, acrescenta uma nota prévia à 2ª edição na qual se lhe refere nos termos seguintes: «[...] as provas deste livro foram revistas na totalidade durante a sua primeira grande viagem à Europa, no fim de 1968, e as alterações que, em resultado de dados que ia recolhendo durante essa viagem, teve que fazer, foram tão numerosas que numa carta me dizia que o seu desejo era deter a publicação e refazer o livro... » Cfr.: Mécia de Sena, «Nota Prévia», *Op. cit.*

petrarquista, revisei o trabalho de Jorge de Sena e aproveitei dele, quer a ideia de análise dos esquemas das rimas empregadas nos sonetos, quer o método comparativo, quer ainda o recurso a percentagens, aplicando-o, tal como Sena havia sugerido, aos sonetos de Boscán, de Garcilaso de La Vega, de Sá de Miranda, de António Ferreira, de Diogo Bernardes, de Pero de Andrade Caminha e de Camões. Devo afirmar que cheguei a resultados positivos ainda que, paradoxalmente, opostos, nas conclusões, aos de Jorge de Sena.

Como é sabido, em *Os sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* Jorge de Sena parte de uma análise comparativa da «forma externa» (a expressão é sua) dos sonetos compostos por diversos poetas petrarquistas portugueses e espanhóis do século XVI e fá-lo com o objectivo de conseguir chegar à determinação aproximada de um cânone dos sonetos camonianos¹⁰. Ao fazê-lo, Sena põe em evidência o facto de ser possível detectar as preferências de cada autor por certos esquemas formais, assinalando a possibilidade de *definir cronologicamente* essas preferências: em sua opinião, os poetas da geração de Sá de Miranda, por exemplo, privilegiariam esquemas diferentes daqueles que viriam a ser mais praticados pelos autores subsequentes. Com este seu trabalho, Jorge de Sena consegue, de facto, desenhar um quadro geral da vida do soneto no século XVI (e mostrar que os formas e os géneros literários têm uma história), mas a sua investigação apresenta falhas resultantes, quer do ponto de vista que adopta em relação a Camões, quer das limitações das suas fontes. Exemplifiquemos o que acabamos de afirmar:

¹⁰ Jorge de Sena descreve a finalidade do seu trabalho da seguinte forma, *Op. cit.*, p. 27: Com efeito, se um inquérito completo aos metros ou aos esquemas de rimas nos mostrar que um determinado esquema é, para o conjunto indubitavelmente canónico, *anormal* em Camões, não será isto uma achega para a exclusão de uma composição duvidosa? Se nos mostrar, por outro lado, que determinado esquema não é comum na época de Camões, e o é em época posterior, não será isto uma indicação da apocrifia do texto?»

Sena limita a sua análise aos esquemas rimáticos dos tercetos das composições estudadas e fá-lo, muito provavelmente, porque toma Camões como ponto de partida para a comparação. De facto, os sonetos atribuídos a este autor apresentam, nas quadras, uma estrutura uniforme (abba / abba) mas este facto *não constitui regra absoluta nos sonetos quinhentistas portugueses*, que apresentam frequentemente, nas quadras, dois, três e até quatro combinações diferentes de rimas.

Por outro lado, Sena vê a sua investigação prejudicada pela consulta de edições pouco fidedignas das obras de Petrarca, de Sá de Miranda, de Diogo Bernardes, de Pero Andrade Caminha e de Boscán (cuja obra impressa ao longo do século XVI representa um verdadeiro quebra-cabeças, pois nem sempre inclui os mesmos textos¹¹), o que o leva a estudar apenas uma parte dos sonetos que deles se conhecem. Para dar uma ideia aproximada do que acabo de dizer, referirei que, quando levei a cabo o estudo sobre o soneto quinhentista publicado em *Visões de Glória*, (a dissertação de Doutoramento terminada em 1993¹²), Sena refere 312 sonetos de Petrarca, quando no *Canzoniere* figuram 317, conta 29 sonetos de Sá de Miranda, quando a edição de Carolina Michaelis de Vasconcelos reúne 51, toma em consideração 85 sonetos de Boscán, quando na edição de Barcelona publicada em 1545 por Garcilaso de La Vega se incluem 92, conta 198 sonetos de Diogo Bernardes quando se preservam 202 e estuda 116 sonetos de Pero de Andrade Caminha, quando hoje se conhecem 134. O número de textos considerado torna-se especialmente significativo pelo facto de Jorge de Sena recorrer abundantemente a percentagens para determinar o emprego proporcional de um ou de outro esquema pelos autores que estuda.

¹¹ Veja-se, a este respeito, a obra de William Knapp, *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, Madrid, Libreria de M. Murillo 1875.

¹² Vanda Anastácio, *Visões de Glória. Uma Introdução à Poesia de Pero de Andrade Caminha*, 2 vols., Lisboa, F. Gulbenkian-JNICT, 1998

Apesar destas limitações, a comparação sistemática, proposta por Jorge de Sena em 1964, entre as estruturas formais usadas, tanto pelos primeiros sonetistas peninsulares (Sá de Miranda, Boscán e Garcilaso de la Vega), como pelos poetas portugueses da geração de Camões (Diogo Bernardes, António Ferreira e Pero de Andrade Caminha), revela-se produtiva quando abordamos o tratamento do soneto petrarquiano pelos sonetistas peninsulares do século XVI.

Vejamos como.

Recordemos que Francesco Petrarca recorre, nos sonetos do *Canzoniere*, a quatro esquemas rimáticos nas quadras e a sete nos tercetos:

PETRARCA (317 sonetos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	303 ocorrências	96% do total
B	abab/ abab	10	3%
C	abab/ baba	2	0,6%
D	abab/ baab	2	0,6%
TERCETOS			
I	cde / cde	119 ocorrências	38%
II	cdc/ dcd	115	36%
III	cde/ dce	69	22%
IV	cdc/ cdc	8	2%
V	cdd/ dcc	4	1%
VI	cde/ edc	1	0,3%
VII	cde / dec	1	0,3%

Como se verifica a partir da observação dos 317 sonetos do *Canzoniere*, se Petrarca privilegia determinadas sequências de rimas, usando-as predominantemente nas suas composições recorre, em percentagens mínimas (em quatro poemas, ou em dois, ou em casos isolados) a combinações minoritárias. Assim, ainda que em 303 dos 317 sonetos do volume as quadras apresentem a estrutura abba, em 10 textos (cerca de 3% do total) encontramos o esquema abab (que é, como se sabe, o mais antigo que se conhece¹³). De modo idêntico, nos tercetos, para além dos três esquemas

¹³ Este esquema rimático das quadras foi exclusivamente praticado pelos primeiros sonetistas da escola siciliana e por Guittone d'Arezzo e é utilizado em grande número de ocorrências por Dante, por Guido Cavalcanti e por outros poetas *stilnovistas*. Veja-se a este propósito: Christopher Kleinheinz, *The early*

predominantes: cde/ cde, cdc/ dcd e cde/ dce, encontramos outros quatro muito menos frequentes que ocorrem, respectivamente em oito textos, em quatro, e em poemas isolados.

A comparação com o que faz Sá de Miranda nos 51 sonetos reunidos por Carolina Michaelis¹⁴, vem pôr em evidência alguns aspectos importantes. Assim, nas quadras, apesar de usar, na maioria dos casos (em 49 dos 51 sonetos) o esquema mais frequente em Petrarca (abba/ abba), o poeta do Neiva recorre ao esquema abab/abab, o segundo mais usado pelo autor italiano, *em proporção semelhante à praticada por aquele* (em duas ocorrências, cerca de 4% do total). Se alargarmos, neste ponto, a comparação aos dois outros sonetistas peninsulares da mesma geração estudados por Sena, Boscán e Garcilaso de la Vega, verificaremos que se trata de uma atitude *sem paralelos* na experiência destes, que se limitam a empregar, nas quadras, o modelo abba/ abba. Vejamos:

SÁ DE MIRANDA (51 sonetos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	49 ocorrências	96%
B	abab/ abab	2 ocorrências	4%
TERCETOS			
I	cdc/ dcd	28 ocorrências	55%
II	cde/ cde	17	33%
III	cde/ dce	5	10%
IV	cde/ ced	1	2%

BOSCÁN (92 sonetos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	92 ocorrências	100%
TERCETOS			
I	cdc/ dcd	30 ocorrências	32,5%
II	cdc/ cdc	24	26%
III	cde/ dce	19	20,5%
IV	cde/ cde	18	20%

Italian Sonnet: The first Century (1220-1321), Milela, Lecce, s.d. e Walter Mönch, *Das Sonett, Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle, 1955

¹⁴ Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Poesias de Sá de Miranda*, Halle, Max Niemeyer, 1885.

V	cde/ dec	1	1%
---	----------	---	----

GARCILASO DE LA VEGA (40 sonetos)

		QUADRAS	
A	abba/ abba	40 ocorrências	100%
		TERCETOS	
I	cde/ cde	18 ocorrências	45%
II	cde/ dce	11	27,5%
III	cdc/ dcd	6	15%
IV	cde/ dec	3	7,5%
V	cde/ ced	1	2,5%
VI	cde/ ecd	1	2,5%

Quanto às rimas dos tercetos, o comportamento destes três poetas é, também, divergente. Sá de Miranda emprega aí apenas quatro esquemas formais (Petrarca usara sete). As sequências de rimas mais usadas por Sá de Miranda são, também, aquelas que Petrarca praticara com mais frequência, ainda que o pioneiro do Renascimento português recorra, em primeiro lugar, em mais de 50% dos casos, à solução cdc/ dcd, que é apenas a segunda mais usada pelo italiano. A análise dos sonetos mirandinos permite ainda detectar a presença de um esquema *não petrarquiano*, (cde/ ced) numa ocorrência.

Ao alargar a comparação a Boscán e a Garcilaso concluímos que os autores peninsulares que inicialmente se dedicaram ao género utilizam, nos tercetos, um número relativamente limitado de combinações rimáticas (quatro para Sá de Miranda, cinco para Boscán e seis para Garcilaso de la Vega), sempre inferior ao que encontramos em Petrarca. Por outro lado, observa-se em todos uma tendência para utilizar preferencialmente os três esquemas que Petrarca também usa, ainda que a importância relativa que cada autor lhes confere não seja, em nenhum caso, completamente coincidente: se numerássemos as soluções rimáticas mais usadas por Petrarca com os números 1, 2, 3, etc. Segundo a intensidade com que as pratica, obteríamos a ordem 1, 3, 2 em Garcilaso, 2, 3, 1 em Sá de Miranda e 4, 3, 1 em Boscán.

Por outro lado, fica também claro que apenas Boscán se atém aos esquemas petrarquianos: já Sá de Miranda recorre, numa ocorrência, a uma sucessão de rimas *que não figura em Petrarca* e Garcilaso acrescenta, às estruturas herdadas do cantor de Laura, o mesmo esquema *não petrarquiano* usado por Sá de Miranda, somando-lhe ainda um outro, que não figura nos textos dos restantes poetas desta geração.

As fontes das combinações não petrarquianas usadas pelos poetas peninsulares não são, contudo, facilmente detectáveis e parecem mesmo sugerir a experimentação. Com efeito, nem a sequência cde / ecd usada por Garcilaso, nem a forma cde /ced praticada por este último e por Sá de Miranda figuram nas obras de Dante, de Guido Cavalcanti ou de Petrarca.

Parecem pois, recortar-se, com particular nitidez, dois aspectos fundamentais na evolução da prática do soneto pelos autores peninsulares: por um lado, a hesitação entre unidade e diversidade na estrutura das quadras; por outro, o que parece ser uma tendência para acrescentar, às sequências de rimas finais herdadas de Petrarca, outras, inexistentes no *Canzoniere*. A observação das composições dos poetas da geração seguinte permitir-nos-á contextualizar melhor estas observações e confirmar algumas destas «linhas de leitura», chamemos-lhe assim, do soneto petrarquiano.

À exceção de Camões, todos os outros autores diversificam a estrutura das quadras, seguindo o exemplo do humanista italiano: tal como acontece nas *Rime sparse*, em mais de 90% dos casos é o esquema abba / abba o utilizado, mas em percentagens mínimas, são também praticados abab / abab e abab / baba. Diogo Bernardes chega mesmo a acrescentar aos esquemas petrarquianos dos primeiros versos um outro (abba / abab), que nunca foi empregue por outro autor português da época e que, a rigor, *não é petrarquiano* apesar de se assemelhar, por simetria, a uma das estruturas minoritárias encontradas nos *Rerum Vulgarium Fragmenta* (abba / baba).

Por outro lado, nem Ferreira, nem Bernardes, nem Pero de Andrade Caminha se limitam aos esquemas já usados por Petrarca. Bernardes, por exemplo, acrescenta aos esquemas petrarquianos outros dois (cde /ced e cde /cfe). Também Ferreira inclui, nas rimas dos últimos versos dos seus sonetos, dois esquemas que o cantor de Laura não usou nunca (cde /ced e cde /ecd), ambos coincidentes com esquemas praticados por Caminha com intensidade relativa semelhante e, este último, soma-lhes quatro (cde/ced, cde / ecd, cdc/ ede e cde /ede). Um destes, cde /ced é o esquema não petrarquiano usado por Sá de Miranda e por Garcilaso de la Vega e o relevo que lhe conferem estes dois poetas (trata-se, até, da estrutura preferida por António Ferreira) é, por esse facto, especialmente digno de nota.

DIOGO BERNARDES (202 sonetos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	199 ocorrências	98%
B	abab/ abab	2	1%
C	abab/ baba	1	0,5%
D*	abba/ abab	1	0,5%
TERCETOS			
I	cde/cde	98 ocorrências	48%
II	cde/ dce	71	35%
III	cdc/ dcd	22	11%
IV	cde/ edc	9	4%
V	cde/ ced	2	1%
VI	cde/ dec	1	0,5%
VII	cde /cfe	1	0,5%

ANTÓNIO FERREIRA (102 sonetos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	99 ocorrências	97%
B	abab/ abab	3	3%
TERCETOS			
I	cde/ cde	26 ocorrências	25,4%
II	cde/ ced	26	25,4%
III	cde/ dce	23	22,5%
IV	cde/dec	13	12,7%
V	cdc/dcd	5	5%
VI	cdc/cdc	5	5%
VII	cde/ edc	2	2%
VIII	cde/ ecd	2	2%

PERO DE ANDRADE CAMINHA (134 sonetos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	122 ocorrências	91%
B	abab/ abab	9	7%
C	abab/ baba	3	2%
TERCETOS			
I	cde/ cde	41 ocorrências	31%
II	cde/ dce	29	22%
III	cde/ ced	26	19%
IV	cde/ dec	14	10%
V	cdc/ dcd	10	7,5%
VI	cde/ edc	5	4%
VII	cdc/ cdc	3	2%
VIII	cde/ ecd	3	2%
IX	cdd/ dcc	1	0,8%
X	cdc/ ede	1	0,8%
XI	cde/ ede	1	0,8%

A comparação entre os esquemas formais dos sonetos destes poetas permite destringir ainda uma outra atitude comum: a frequência relativa com que usam os esquemas petrarquianos afasta-se da observada em Petrarca e varia de autor para autor. Contudo, entre António Ferreira e Pero de Andrade Caminha existe uma proximidade na abordagem desta forma que nos parece suficientemente representativa para poder resultar de uma atitude consciente por parte destes autores (recorde-se o verso de um célebre epigrama de Caminha: «Eu a meu Ferreira sempre imito»).

No conjunto dos poetas da segunda metade do século XVI destaca-se, pela diferença, Luís de Camões. Este é, com efeito, nos sonetos de autoria mais segura, o único que respeita a hierarquia de preferências formais encontrada em Petrarca e é o único autor português examinado que se cinge, nas quadras, a um único esquema rimático.

LUÍS DE CAMÕES (95 sonetos canónicos)

QUADRAS			
A	abba/ abba	95 ocorrências	
TERCETOS			
I	cde/ cde	49 ocorrências	51,5%
II	cdc/ dcd	26	27,5%
III	cde/ dce	11	11,5%
IV	cdc/ cdc	8	8,5%
V	cde/ ced	1	1%

Mas não podemos esquecer que Camões, o autor cujos sonetos foram mais profundamente estudados por Jorge de Sena, redigiu um *corpus* de sonetos cuja extensão e constituição exactas desconhecemos, impossível de reconstituir através da tradição textual que o transmitiu até hoje. A hipótese colocada por Jorge de Sena na obra aqui revisitada, segundo a qual seria possível com base nos esquemas formais usados nos sonetos cuja autoria não foi posta em dúvida, estabelecer um cânone aproximado que permitisse resolver hesitações na atribuição de poemas ao épico, vê-se minada, à partida, pelos hábitos generalizados na composição de textos do género que acabamos de expôr. Baseando-se na preferência de Luís de Camões por determinados esquemas formais excluiria necessariamente do *corpus* aceitável, textos cujas sequências rimáticas correspondam a uma utilização esporádica, ou que tenham um número restrito de ocorrências.

Neste contexto, não nos parece surpreendente que entre os sonetos camonianos considerados de autoria segura se nos deparem essencialmente quatro esquemas formais¹⁵. Seria muito arriscado, dadas as condições de compilação destes textos, admitir entre eles poemas de atribuição duvidosa que apresentassem fórmulas rimáticas diferentes das que figuram entre as composições já conhecidas de Camões, apesar de a prática isolada, ousaríamos dizer experimental, de determinadas sequências, nos tercetos, ser uma constante nos autores aqui referidos.

Se aceitarmos como camoniano o soneto «Fermosura do Céu a nós descida», em relação ao qual, que saibamos, não existem dúvidas de autoria (mas sobre cuja especificidade Jorge de Sena não se pronuncia) acrescentaremos às quatro combinações de rimas petrarquianas uma quinta, que o não é (cde /ced) mas que corresponde, como vimos, a uma tradição bem definida, iniciada com Sá de Miranda e Garcilaso (num

¹⁵ O poema «Fermosura do Céu a nós descida» que apresenta nos tercetos a combinação de rimas, única em Camões, cde /ced fica, por esse facto, em situação menos segura do ponto de vista autoral.

texto), seguida por Diogo Bernardes em dois textos e por António Ferreira e Pero de Andrade Caminha num número elevado de composições. A acreditar que estas rimas saíram da pena de Camões, concluiríamos que este se teria preocupado, tal como Caminha, Ferreira e Bernardes em ampliar as fronteiras formais do género, de maneira a abranger experiências levadas a cabo pelos autores da geração anterior que se tornaram modelos privilegiados dos que vieram depois (referimo-nos a Sá de Miranda e a Garcilaso de la Vega). No entanto, o carácter apócrifo do conjunto de sonetos camonianos que conhecemos não nos permite fazer estas afirmações com segurança.

A observação da maneira como os poetas da geração de Camões trabalham o modelo petrarquiano do soneto demonstra que estes seguem, a nível da estrutura formal, a prática de Petrarca ainda que, esporadicamente *todos eles tenham recorrido a esquemas rimáticos não petrarquianos*.

Jorge de Sena considera que teria existido, entre os poetas da geração mais jovem, uma tendência para reverter a Petrarca que corresponderia, em sua opinião à evolução do petrarquismo renascentista. Mas, a observação da forma como os autores portugueses que sucederam a Sá de Miranda abordam o género parece indicar, pelo contrário, que com o correr do tempo é cada vez maior o número de esquemas não petrarquianos que os vários autores somam aos herdados de Petrarca e que a imitação daquele humanista convive mesmo com uma vontade de experimentação que se traduz no emprego de esquemas que nunca haviam sido usados antes, como acontece em Caminha e em Bernardes.

Quererá isto dizer, que devemos pôr de lado o trabalho de Jorge de Sena sobre o soneto?

Penso que não. Vale sempre a pena revisitar e reler os estudos feitos com a preocupação do rigor, mesmo quando não conseguem atingir o seu objectivo. Gosto de

pensar que de estudos com lacunas podem nascer outros, com menos lacunas, mesmo que contenham outros erros, que conduzirão a novos acertos.

O próprio Sena exprimiu, em determinado momento¹⁶, o desejo de que os seus estudos camonianos viessem a ser:

incentivo a que os estudiosos se dediquem a procurar e a estudar todos esses poetas que a sombra de Camões, e sobretudo a estreita idolatria de que foi objecto no século XIX diminuíram.

A revisitação desses trabalhos e a sua reutilização de forma crítica, podem contribuir, sem dúvida, para que este objectivo vá sendo realizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANASTÁCIO, Vanda, *Visões de Glória. Uma Introdução à Poesia de Pero de Andrade Caminha*, 2 vols., Lisboa, F. Gulbenkian-JNICT, 1998

BELO, Ruy, «Camões e o seu crítico Jorge de Sena» sep. da *Revista «Ocidente»*, vol. LXXVII, Lisboa, 1969.

BERARDINELLI, Cleonice, *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2000.

KNAPP, William Knapp, *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, Madrid, Libreria de M. Murillo 1875.

LOPES, Óscar, «Camões e Jorge de Sena» *Boletim do SEPESP (Seminário Permanente de Estudos Portugueses)*, vol. 6, Rio de Janeiro, Setembro de 1995, pp. 35-44

¹⁶ Na obra *A estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugália Editora, 1970, p. 196

LOURENÇO, Jorge Fazenda, «Nem eu delicadezas vou contando. Sobre a fortuna de Jorge de Sena nos anos 40» *Jorge de Sena vinte anos depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, Lisboa, Cosmos-CML, 2001, pp.141-158.

-----, «Título nenhum serve. Para o estudo da recepção de Jorge de Sena nos anos 40» *Jorge de Sena em Rotas Entrecruzadas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 153-170.

MATOS, Maria Vitalina Leal de Matos, «Jorge de Sena e os números de «Os Lusíadas» *Colóquio / Letras*, nº 5, Janeiro de 1972, pp. 58-63.

PICCHIO, Luciana Stegagno «O Camões de Jorge de Sena», *Jorge de Sena vinte anos depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, Lisboa, Cosmos-C.M.L, 2001, pp.

SANTOS, Gilda, «Da arte de ser multiplamente português num exílio brasileiro» *Jorge de Sena vinte anos depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, Lisboa, Cosmos-C.M.L, 2001, pp.

SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980.

-----, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1984.

-----, *A estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugália Editora, 1970.

SENA, Mécia de, «Nota Prévia», *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Jorge de Sena, camonista» *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 27-

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, *Poesias de Sá de Miranda*, Halle, Max Niemeyer, 1885.