

O envio da canção camoniana 'Tão suave, tão fresca e tão fermosa'

Maurizio Perugi
Universidade de Genebra

L O interesse da canção camoniana *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*, à qual, há alguns anos, já consagrámos um artigo,¹ reside antes de mais no seu esquema métrico. Trata-se, com efeito, de uma canção composta em 'coblas unissonans', conforme o modelo de longe mais difundido entre os trovadores em língua d'oc. No caso em apreço, como aliás precisa Faria e Sousa com a pontualidade que lhe é costumeira,² Camões quis imitar, na esteira de Pietro Bembo e Luigi Groto, um 'unicum' de Petrarca, a saber, Rvf [= *Rerum vulgarium fragmenta*] 27 *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*, cujo esquema métrico, na opinião de Leodegário A. de Azevedo Filho, teria que ser analisado a partir da sextina:

Resta agora esclarecer a razão por que Luís de Camões, em sua *canção* (jamais *ode*), escreveu apenas sete estrofes, seguidas de um comiato de dois versos, enquanto Petrarca escreveu oito estrofes, também seguidas de um comiato de dois versos. Mas a razão, por ser tão óbvia, ninguém a viu: assim como a sextina é constituída de seis estrofes e seis versos, seguidas de um comiato, aliás de três versos, como poema de forma fixa, muito provavelmente, Camões pretendeu fixar também a estrutura da canção em forma de *septina* (o neologismo é de nossa exclusiva responsabilidade), com sete estrofes de sete versos, seguidas de um comiato de dois versos, e com esquema

¹ PERUGI, 2000, p. 171-193. Cf. também PERUGI, 2000.

² CAMÕES, 1972, p. 130-133.

de rimas internas e externas inteiramente autónomo. Ou seja: se a sextina é uma composição de seis estrofes de seis versos cada uma, a septina passa a ser uma composição de sete estrofes de sete versos cada uma.³

Como já explicámos no artigo acima mencionado, o vício do raciocínio desenvolvido por Leodegário Azevedo Filho consiste em equiparar dois esquemas trovadorescos basicamente heterogêneos. A sextina funda-se no princípio da palavra-rima, bem como num tipo específico de ‘permutatio’, gerador duma sequência de seis estrofes. Ora bem, nem um, nem outro se encontram na nossa canção, unicamente caracterizada por um esquema em ‘coblas unissonans’. E como, aliás, este esquema é comum, e mesmo banal, entre os trovadores, é totalmente desnecessário buscar para ela uma denominação particular. Apenas cabe precisar que, neste âmbito, o esquema petrarquiano imitado por Camões apresenta a particularidade de cada uma das rimas, incluindo as duas internas no 4º verso e no 6º, ser desprovida de qualquer relação com as outras dentro da estrofe. Trata-se, portanto, de ‘coblas dissolutas’, nada mais do que um caso particular, aliás bem conhecido, dentro da fenomenologia das ‘coblas unissonans’.⁴

Quanto ao termo *septina*, a verdade é que ele não foi introduzido por Leodegário Azevedo Filho. Conforme aponta Maria do Céu Amaral, no

³ AZEVEDO FILHO. *Lírica de Camões*, v. 3, t. I (*Canções*). Lisboa: IN-CM, 1995. p. 596.

⁴ A *cobla dissoluta*, isto é, uma estrofe composta exclusivamente de rimas *estrapas*, é um traço característico da obra do trovador Arnaut Daniel. Contudo, a única canção em língua d’oc que, além de ter sete rimas *estrapas*, inclui a presença de duas rimas internas, elas também *estrapas*, embora se atribuisse a Arnaut, tem que considerar-se apócrifa. Trata-se de *Drez et rayson es qu’ieu ciant em demori*, que o próprio Petrarca menciona em *Rvf* 70: este é precisamente o poema imitado por Petrarca e, na esteira dele, pelos petrarquistas, incluindo o próprio Camões.

Índice do cancionero do Padre Pedro Ribeiro «não está escrito *sextina*,⁵ mas sim, como lê Pinto de Castro, e como é bem nítido na reprodução fac-similada que apresenta, *septina* (...). Leodegário Azevedo Filho esquece-o, mas também Teófilo Braga lera *septina* e, identificando a composição, acrescentara entre parêntesis ‘ode’».⁶

Resta, contudo, explicar porque o responsável do cancionero Padre Ribeiro escreveu *septina* ao lado do ‘incipit’ da nossa canção.⁷ Para designar uma estrofe de sete versos, na métrica portuguesa empregam-se as denominações de *septena* ou *se(p)tilha*.⁸ Na terminologia versificatória da península ibérica, o termo *septina* quer não existe, quer aparece muito raramente. Mais conhecido é *séptima*, que designa um tipo de estrofe de origem provençal ou francesa,⁹ pouco usada, porém, na poesia castelhana, composta de sete versos ‘de arte mayor’ (embora algumas sejam de arte menor, ou de ambos), cuja rima fica ao gosto do poeta, só excluindo uma sequência de três rimas consoantes seguidas.

⁵ Apesar da afirmação de Leodegário Azevedo Filho (*loc. cit.*): «pois bem se sabe que, em PR-83, ao lado esquerdo do ‘incipit’ *Tão suave tão fresca e tão fermosa*, está escrito: *sextina*».

⁶ AMARAL, 1997, p. 182. A referência é para CASTRO, 1988, p. 135-170, p. 158-159 e nota 41.

⁷ O termo, naturalmente, encontra-se hoje no âmbito das especulações oulipistas, iniciadas por Jacques Roubaud. Como exemplar de *septina* pode-se ver, na rede, o componimento *Safety in Numbers* («septina using numbers 1-7 as end words») in MATHEWS, 1992.

⁸ O Dicionário Houaiss atesta *septilha* (séc.XX), *setilha* (1899), *septena* (1899). A *setilha* existe na literatura de cordel como estrofe de sete versos, também dita *setena*. A norma é de rimar a segunda linha com a quarta e a sétima e a quinta com a sexta, deixando livres a primeira e a terceira. Parece tratar-se de uma modalidade relativamente recente (cf. *Dicionário brasileiro de literatura de cordel*, p. 145), sendo também usada na música nordestina, como tipo de verso de repente.

⁹ Cf. BAEHR, 1981, p. 279-280.

Estrofes de sete versos utilizou, p.ex., Santa Teresa de Ávila conforme um modelo bastante difundido nos séculos XV e XVI (uma quintilha com rima entre os versos 1º, 4º e 5º por um lado, e 2º e 3º por outro, aos quais se acrescenta uma parelha).

A estrofe de sete versos mais popular na Espanha é, contudo, a *seguidilla*, que pode constar de quatro ou de sete versos, dos quais são, em ambos casos, heptassílabos e livres o primeiro, e de cinco sílabas e asonantes o segundo e o quarto. No caso de os versos serem sete, o quinto e o sétimo apresentam cinco sílabas e formam asonância, enquanto o sexto, o primeiro e o terceiro são heptassílabos e livres. Às vezes, os versos da *seguidilla* formam rima perfeita.¹⁰

No âmbito das *coplas* derivadas das *saetas* religiosas, já na primeira metade do séc.XVIII está documentada a estrofe, destinada a grande popularidade em Espanha, de sete versos com rima asonante, todos decassílabos menos o quinto de cinco sílabas.¹¹

De forma geral, «las septillas y septetos suelen organizarse como estrofa compuesta de dos simples, de cuatro + tres, y así las coplas en septillas o en variedades de la cantiga de maestría (...); pero también son importantes algunas de sus formas mixtas, como el septeto-lira con sus múltiples variedades».¹² Entretanto, todos estes tipos de estrofe que acabamos de mencionar sempre apresentam, pelo menos parcialmente, rima consoante ou toante: por conseguinte, nenhuma delas poderia ser assimilada a uma estrofe, como é a nossa, em ‘coblas unissonans’.

Outra hipótese, sem dúvida mais provável, é considerar *septina* como um termo musical correspondente, neste âmbito, a esp. *septillo*, cat. *setet*, fr. *septolet*,¹³ ingl. *septuplet*, ted. *Septole*. Com efeito, os musicólogos falam correntemente de divisões rítmicas ímpares : tercina, quintina, septina.

¹⁰ Outras variantes são a *seguidilla compuesta* e a *seguidilla con bordón*.

¹¹ Cf. ROSAL; PEDRAJAS, 1978; ROSAL, 2004, p. 399-406; MENSAQUE, 2003; MENSAQUE, 2004.

¹² MERINO *et alii*, 2005, p. 346.

¹³ «Dans le solfège, le septolet est une division exceptionnelle du temps formée de sept figures égales et dont la somme équivaut, soit à huit figures

Em todo o caso, qualquer que seja a significação do termo, a proposta de LAF, embora inaceitável no tocante à estrutura métrica, poderia recuperar-se como etimologia sincrónica; a canção *Tão suave* teria sido assimilada, claro que de forma abusiva, à sextina – à qual, aliás, imediatamente se segue no Índice – a partir do seu aspecto meramente exterior: sete estrofes, cada uma das quais apresenta sete versos desprovidos de qualquer relação rimática entre eles.

2. Outro problema textual que nossa canção apresenta diz, como se sabe, respeito aos dois versos do envio («Amor isento a uns olhos me entregou,/nos quais a Deos conheço»), que Faria e Sousa afirma ter lido num testemunho do qual, como é seu costume, não fornece qualquer indicação. Antes, porém, de retomarmos a questão, é preciso chamar a atenção para o seu comentário relativo aos v.7-8 «Ali me manifesto/por vosso a Deos e ao mundo» da canção *Fermosa e gentil Dama*:¹⁴ «Dize el P. aquí, que al ver aquella Angélica hermosura de su Querida, se publica por amante della a Dios, y al mundo». A polémica do comentador dirige-se, neste caso, contra os críticos que «este modo de hablar (...) llaman baxo»;¹⁵ seu intuito é demonstrar que o amor de Camões «era casto, puro, y libre de lascivos y profanos deseos».¹⁶ Ao desenvolver a sua demonstração, Faria e Sousa primeiro elenca uma série

identiques dans un temps normalement binaire, soit à six figures identiques dans un temps normalement ternaire. On trouve donc le septolet à la place d'un temps indifféremment binaire ou ternaire».

¹⁴ AZEVEDO FILHO, 1995, canção III, p. 147 ss. Em Faria e Sousa é a *Canción primera* (t. III, p. 4-18).

¹⁵ Veja-se mais adiante, p. 9: «No osaran estos doctísimos y católicos Poetas hazer estas comparaciones, si no tuvieran a aquellas humanas hermosuras por imágenes de la Divina Hermosura. Esto parece indecoroso, y aun impio, a los ignorantes que no alcanzan el fundamento con que se dize».

¹⁶ Como já tinha anunciado no final do seu comentário do soneto *Pede o desejo, Dama, que vos veja* (Faria e Sousa, t. I, n. 31): «De todo lo dicho se ve claramente que el Amor cantado del P. en estas Rimas es Platónico»; e mais abaixo: «hemos de provar (...) que este su Amor era divino».

de passos camonianos, incluindo a terceira estrofe da canção *Fermosa e gentil Dama*, onde o poeta afirma

‘que para pelear contra esse lascivo deseo se haze fuerte en los ojos de la misma Dama, y que se arma de su Hermosura’. Y esto es que como aquella hermosura, y aquellos ojos son divinos [como él en muchos lugares lo dize,] quedan siendo castillos, propugnáculos, y armas propias para pelear contra el deseo del amor profano, y para vencerle.¹⁷

O resto desta nota muito extensa¹⁸ consiste numa lista de poetas representantes da corrente platónico-cristã (Dante, Petrarca, Ausias March, Gregorio Silvestre, Fernando de Herrera),¹⁹ incluindo dois escritos teóricos: Francisco Patricio no seu discurso sobre as Rimas de Luca Contile («en Nápoles el año 1547»)²⁰ e Celso Cittadini na carta introdutória às suas rimas «platónicas».²¹ As citações de poetas «toscanos» podem dividir-se em três categorias:

1) trata-se, na maioria, de alusões bastante genéricas, de tipo pós-estilnovístico, à mulher beata, reflexo da beleza divina, fonte de saúde,

¹⁷ Veja-se também o comentário da redondilha I, estr. 22, onde «se ve que la hermosura de su Querida le servía de imagen de la Divina Hermosura, que solamente deve ser amada».

¹⁸ Pois contém, no total, «más de cincuenta [lugares] que ahí quedan apuntados».

¹⁹ Faria e Sousa chama-os (p. 11) «amantes a lo Platónico, o divino».

²⁰ *Le rime di messer Luca Contile...con discussioni e argomenti di M. Francesco Patritio*. Venezia. F. Sansovino 1560.

²¹ *Rime platoniche* del sign. Celso Cittadini dell’Angiolieri, alla virtuosiss. e graziosiss. gentildonna, madonna Hippolita soprannominata la Fiamma. Con alcune breui sposizioni dello stesso autore sopra le medesime sue rime; nelle quali egli succintamente tratta della scala theologica, e della platonica di salire al cielo per le cose create; et alcuni segreti misterij del nome d’Amore per via della cabalah. All’illustriss. sig. la sig. Clelia Farnese de’ Cesarini. Venetia: presso Cornelio Arriabene, 1585. Cf. Armando Maggi, «L’autocommento di Celso Cittadini alle ‘Rime platoniche’ (1585)», *Bruniana & Campanelliana*, 11 (2005).

presença purificadora de todo pensamento baixo (*Rvf*16, Annibal Tosco, Stefano Ambrosio, Iacopo Sannazaro, Matteo Montenero, Giacomo Marmitta, Bernardino Rota, Simon de la Volta, Luca Contile, Gandolfo Porrino, Luigi Dominico);²²

- 2) os olhos, ou mais genericamente, o rosto da mulher amada ensinam o caminho para subir ao Céu²³ (*Rvf*261; Bembo, *Asolani*; Claudio Tolomei; Bernardo Cappello; Annibal Caro; Giacomo Sellaio [Jacopo Salvi];²⁴ Luigi Tansillo; Annibal Tosco; Panfilo Sasso);

²² Acrescente-se a definição «*esempio voi di Dio*», feita por «Blagio Paulo en las estancias *Donna quel di* etc.». A presença de Paolo Biaggi de Lucca permite identificar, no caso em apreço, a fonte de Faria e Sousa com Agostino Ferentilli, *Primo volume della scelta di stanze di diversi autori toscani*, in Venetia, Appresso gli heredi di Marchio Sessa 1579 (primeira edição 1571: o autor pretende ampliar a recolha de *Stanze di diversi autori*, publicada por Lodovico Dolce em 1563-65).

²³ «Las Hermosuras que [todos esos Poetas] celebraron de castísimas, y santas, y mostradoras del camino del Cielo». A definição mais clara pertence ao jovem poeta Baltasar Estampa: «Donna gentil, che'l basso mio pensiero/ scorgete al ciel per vago almo sentiero,/a contemplar l'intelligentie, e Dio». Irmão da mais conhecida Gaspara Stampa, Baldassarre morreu em 1544 com apenas 19 anos. Seus poemas encontram-se quer em Lodovico Domenichi, *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, In Venetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii (a recolha, dedicada a don Diego Hurtado de Mendoza, teve três edições: 1545, 1546 e 1549); quer no segundo volume da mesma recolha, publicado por Giolito em 1547 (*Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana, nuovamente ristampate. Libro secondo*: segunda emissão em 1549).

²⁴ «dico il gran lume di quegli occhi degni/che son del ben del ciel più certi segni» (canç. *Tra tutte le divine*). Daqui é que provém o incipit do son. 38 do 'corpus' camoniano (BERARDINELLI, 1980) «Fermosos olhos, que na idade nossa/Mostrai do Ceo certísimos sinais». Jacopo Salvi também está presente na recolha organizada por Lodovico Domenichi.

- 3) ao mirar nos olhos da mulher amada,²⁵ o amador consegue unir-se a Deus: «Mirando il bel ch'in voi chiaro risplende/l'alma si unisce a Dio, lieta e felice» (fray Vicente de Antiñano); «Poi che sol per mirarla a Dio son giunto» (Tolomei, *Al principio del cielo*). Dentro do elenco redigido por Faria e Sousa, estas duas citações parecem as únicas adequadas a ilustrar a afirmação conteúda no envio em apreço. Entretanto, o próprio modelo do envio está no soneto I das *Rime* de Serafino Aquilano, de que, não por acaso, o comentador se limita a citar o último verso:

L'aquila che col sguardo affisa el sole
tutti i soi figli ancor prova a la spera,
e qual fissar non può, sdegnata e fiera
morto lo tra' del nido e non lo vole.
Simile spesso far mia mente suole
de' soi penser poi che son nati a schiera;
che qual non mira a la mia donna altiera
presto l'occide e mai non si ne duole.
Questo è quel sol ch'ogn'altra vista abaglia,²⁶
che se 'l vedesse ognun come el vidi io
dirria ch'al mio nisiun stato se aguaglia;
perché la mente e ciascun penser mio
spesso convien per lei tanto alto saglia
che conoscer mi fa che cosa è Dio.

Faria e Sousa conhece muito bem Serafino Aquilano,²⁷ a quem implica numa questão terminológica, relativa ao título de algumas elegias

²⁵ Ou então na «ardente/et chiara anima sua, dove si mira/quel ben col cui valor al ciel s'aspira» (Bernardo Tasso).

²⁶ O modelo é *Rvf* 261,12 «l'infinita bellezza ch'altrui abbaglia (: aguaglia)» cruzado com *Rvf* 347,10-11 «non volsi/altro di te che 'l sol de li occhi tuoi» (ambos os sonetos figuram na nota de Faria e Sousa).

²⁷ Da obra de Serafino de' Ciminelli, por alcunha Serafino Aquilano, saíram não meno de 53 edições no decurso do séc.XVI.

no ‘corpus’ camoniano;²⁸ e em outra ocasião censura por utilizar «assonancias tan vivas, que parecen consonancias»;²⁹ e em outra por inserir num poema versos escritos numa outra língua, como em seus *Strambotti*, «onde va ensartando el Salmo *De profundis etc.*».³⁰ Os *Strambotti* são, aliás, mencionados em outros passos do comentário.³¹

Mais uma palavra sobre as informações que se podem tirar deste primeiro elenco de Faria e Sousa. A remissão, bastante precisa, para «Matheo Montenegro, a fol. 13 de la Rimas de Napolitanos, Tomo 7, en un Soneto» (p. 9), junto com a dupla citação (p. 34 e 54) de Antonio Terminio «en un Soneto del Tomo 7 de Poetas Napolitanos», permite identificar mais uma das fontes de Faria e Sousa, a saber, *Rime di diversi signori napoletani. Libro settimo*, ed. Lodovico Dolce, Venezia, Gabriele Giolito de’ Ferrari, 1556. Esta recolha, dedicada a Matteo Montenero, foi publicada com base num manuscrito entregue por Marcantonio Passero, librário em Nápoles, e poeta ele próprio. Contém 393 componimentos, na maioria já publicados alhures, de 29 poetas.

²⁸ «Algunos italianos antiguos llamaron Capítulos a algunos de sus Tercetos; como Petrarca a los de sus *Triunfos*, Serafino, Panfilo, Sassi, y otros: y confieso que no sé porque»: nota ao incipit da elegia V (*Aquella mover*), t. IV, p. 38; cf. *ibid.*, p. 39.

²⁹ Nota aos v. 1-6 da égloga V (*A quem darey*), t. V, p. 263, com respeito à sequência de rimas *secreto: veto: sospetto: netto*.

³⁰ Faria e Sousa, t. I, p. 101. Cf. Serafino Aquilano, *Strambotti* 1594 ss. «*De profundis clamavi* grido ogni hora,/*Exaudi oratione* a chi ti chiama» etc.

³¹ Cf. son. 58, t. I, p. 122, nota aos v. 13-14, onde cita *Strambotti* 1776-77 «Ché ’l tempo è penitentia e fin de’ pianti/Et sol giustitia de’ fideli amanti»; *Canción* IX, t. III, p. 73, último verso: «Y es de Serafino en las segundas estancias: *Che chi vita non ha, non può morire* [= *Strambotti* 1289]»; Égloga V, t. V, p. 267, nota ao v. 77 «*Brandamente*. Es lo de Serafino en el último lugar: *a colpi lenti* [= *Strambotti*, v. 870]».

3. Seguem-se aos poetas «toscanos» algumas citações de poetas ibéricos, dentre as quais a penúltima³² é a mais interessante, por conter uma alusão à autocensura:

Y agora en nuestros días Geronimo Preti³³ (tan acautelado, que en su prólogo advierte que el usar de las voces *Diosa, divina*, y otras, es hipérbole ya admitido en Poetas) en el Soneto que empieza *O beltà non humana* etc. tiene este título: *La bellezza della sua Donna solleva le menti alla contemplacion di Dio*.

Como se sabe, o envio de *Tão suave* falta em toda a tradição disponível, e esta canção teria ficado mutilada sem a contribuição de Faria e Sousa: «Ya quando no tratava destes estudios, hallé otro manuscrito con este remate, que es el que al principio dixé faltava». Este seja talvez o indício mais célebre de censura no tocante a um texto camoniano. Aquilo, porém, que nos interessa agora diz respeito aos argumentos por Faria e Sousa desenvolvidos, no intuito de justificar o conteúdo do envio em apreço:

Y qual criatura ay en que no se reconozca a Dios? En la más vil se reconoce, porque todo é testimonio de su omnipotencia. Que será luego en el hombre hecho a su Imagen? (...) Aun esto es mucho más en una muger hermosa: es imagen de la divina hermosura: y al dezir que en esta humana reconoce a Dios, es dezir que la ama castamente.

O conceito, claro está, tem a sua origem em Platão.³⁴ No último capítulo do *Cortegiano*, Castiglione explica a teoria do amor enquanto sentimento

³² Pois a última concerne ao próprio Faria e Sousa: «También yo he de entrar en esta danza, pues he escrito más Rimas amorosas que otro alguno asta oy».

³³ G. Preti (1582-1626), quem se dá conhecer como imitador de G.B. Marino, está presente na antologia *Poeti misti del secolo XVII*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1789, a qual reúne poemas de Marino, Lemene, Preti, Sempronio, Chiabrera, Testi, Filicaia, Menzini, Redi, Bellini, Magalotti, Marchetti.

³⁴ Cf. Platón, *Diálogos*, tr. Juan B. Bergua, 1958, t. III, *Faidros*, § 289, p. 274: «El hombre que ha sido recientemente iniciado o que durante mucho tiempo gozó de las contemplaciones celestes, cuando advierte en un rostro hermoso

que chega até à união divina através de diversas etapas, a primeira das quais é o amor sensual, inspirado pela beleza feminina. Logo, ajudado pela razão, o amator tem que dirigir o seu desejo para a fermosura desprovida do corpo ; ou seja, em vez de contemplar a fermosura específica da mulher, tem que extrair dela e, mediante a própria imaginação, formar dentro de si um conceito universal de beleza. Ao voltar-se para a contemplação da sua própria substância, a alma do amator, uma vez purificada dos vícios, poderá perceber um raio de luz, que é mesmo a imagem da fermosura divina. No ardor da chama amorosa, a alma, disfrutando da sua parte mais nobre (isto é, o entendimento), chegará até se unir à fermosura divina.

Os mesmos conceitos se encontram no *Poimandres*, onde a queda primordial do homem se explica como consequência de ele se ter enamorado da sua própria imagem. Com efeito, o homem mostrou

a la naturaleza conducida abajo su hermosa imagen divina. La naturaleza, al contemplar la inagotable hermosura de esta imagen (...), sonreía con amor a la divina forma; pues la imagen de la hermosísima forma del hombre se reflejaba en el agua, a la vez que su sombra se proyectaba sobre la tierra. Pero el hombre, cuando vió su forma en sí misma reflejada en el agua, se enamoró de ella y deseó habitarla.³⁵

Em outros textos do *Corpus Hermeticum* lê-se que só o homem é, entre as criaturas, capaz de contemplar a obra divina e, movido pela admiração, ter acesso ao conhecimento do criado.³⁶ Estes conceitos encontram-se versificados de forma exemplar em *El firme amor*, epigrama de Lope de Vega:³⁷

una bella imagen de la divina belleza, o en un cuerpo reminiscencias de esta misma belleza, empieza por estremecerse, sintiendo renacer en él algunas de aquellas emociones que sintió en los passados éxtasis».

³⁵ DÍAZ-URMENETA; MANZORRO, 2004, p. 274.

³⁶ DÍAZ-URMENETA; MANZORRO, 2004, p. 275.

³⁷ LOPE DE VEGA, 1999, p. 279-280.

Miré, señora, la ideal belleza,
guiándome el amor por vagarosas
sendas de nueve cielos;
y absorto en su grandeza,
las ejemplares formas de las cosas
bajé a mirar en los humanos velos;
y en la vuestra sensible
contemplé la divina inteligible;
y viendo que conforma
tanto el retrato a su primera forma,
amé vuestra hermosura,
imagen de su luz divina y pura,³⁸
haciendo, cuando os veo,
que pueda la razón más que el deseo;
y pues por ella sola me gobierno,
amor que todo es alma, será eterno.³⁹

Não é para surpreender que a mesma ideologia se encontre em Calderón de la Barca, nomeadamente na sua obra *El gran mercado del mundo*. Conforme observa a editora Ana Suárez:⁴⁰ «cuando los ojos se encuentran con la belleza de un cuerpo humano, el entendimiento adora su hermosura como imagen de la belleza divina, y através de aquélla se despierta el deseo de ésta; aplicada esta teoría a la belleza femenina a partir del *dolce stil nuovo*, fomenta una poética de la mujer en quanto representante de la belleza divina en todo el Renacimiento».

4. Cada vez que Faria e Sousa afirma ter descoberto um manuscrito, que lhe permite quer alargar a tradição disponível, quer mesmo resolver um

³⁸ Cf. LOPE DE VEGA, 1998, p. 634.

³⁹ Cf., em *Fuenteovejuna* do mesmo Lope de Vega, Mengo: «Qué es Amor ?»/ Laurencia: «Es un deseo de hermosura».

⁴⁰ Kassel, Edition Reichenberger/Pamplona, Universidad de Navarra, 2003, p.320, nota ao v. 682.

problema textual, coloca-se por parte do crítico uma questão ineludível: é verdade que este manuscrito existia, ou seria simplesmente uma artimanha do próprio comentador para conferir mais autoridade às alterações que ele pretende introduzir no texto?⁴¹

Começamos, no caso em apreço, por testar o envio do ponto de vista do ‘*usus scribendi*’. A forma *conheço* no momento da rima aparece perfeitamente integrada no estilo camoniano, bem como a sua presença no paradigma rimático *–eço*. A tríade *conheço : agardeço : mereço* encontra-se, justamente, na última estrofe da canção *Fermosa e gentil Dama*, de autoria camoniana reconhecida, v. 66-73:

De modo que, se cai o pensamento
em algumas fraquezas, descontente,
é porque este segredo não conheço.
Assi que com razões não tão somente
desculpo ao Amor de meu tormento,
mas inda a culpa sua lhe agardeço.
Por esta fé mereço
a graça, que esses olhos acompanha.⁴²

Além disso, a rima *padeço :...: mereço : conheço* aparece na primeira estrofe da canção *Tomem a triste pena*, cuja autoria não está acertada.⁴³

Também o vb. *entregar* é bastante frequente no ‘corpus’ camoniano, ora tendo por sujeito ao próprio autor, ora a outra dama, ora a Amor ou a outro ente personificado:

⁴¹ Já vimos a atitude de ceticismo tomada por Maria do Céu Amaral.

⁴² A notar que na estrofe precedente já se encontram as palavras-rimas *pensamentos :... : tormentos, descontente, agardeça :... : mereça : padece : merece*; e na segunda estrofe, vejam-se *descontente: padecendo*, além do v. 22 «nos males que padeço». Quanto à variante *agardeço, -a* (ms. LF), Leodegário Azevedo Filho remete para *Lus*. V,99.

⁴³ O mesmo tem que dizer-se a propósito da égloga *Cantando por um vale*, estr. xvi *conheço: mereço*, cf. AZEVEDO FILHO, 2001, p. 53-54.

- 1) além da ode *Fermosa fera humana*, incluída no ‘corpus’ mínimo,⁴⁴ v. 11-12 «pouco a pouco entreguei,/e se mais tenho, mais entregarei», vejam-se *Bem sei, Amor*, soneto de autoria controversa, ed. Berardinelli, n° 79, v. 12 «Oh poderoso mal a que m’entrego!»;⁴⁵ a canção *Tomey a triste pena*, Faria e Sousa, t. III, n° VIII, 10-11 «poys sempre o meu desejo/a tão largas promessas entreguey»; a *Glosa 23*, est. 1 «Foy-me à fortuna entregar»;
- 2) *Égl. IV*, est. 10 «A quem, Belisa ingrata, te entregaste?»;⁴⁶
- 3) além da elegia *O poeta Simonides*, incluída no ‘corpus’ mínimo,⁴⁷ v. 212-13 «em quanto a Morte/me não entrega ao duro Radamanto», vejam-se dois sonetos de autoria controversa ou incerta, ou seja, ed. Belardinelli, n° 90, v. 1-4 «A perfeição, a graça, o doce jeito,/a primavera chea de frescura/que sempre em vós floresce, a que a ventura/e a razão entregaram este peito»;⁴⁸ e n° 125 (a *Sibela*), v. 10-11 «a rezão sojeitei ao pensamento,/ que, rendida, os sentidos lhe entregaram».⁴⁹

A junção de *olhos* com o verbo *entregar* encontra-se, por sua vez, na ode *V Nunca manhã suave*, com indicação de autoria camoniana insuficiente,⁵⁰ dentro duma estrofe onde o autor desenvolve de forma maneirista o mesmo conceito que exprimem os dois versos do envio em apreço:

⁴⁴ Cf. AZEVEDO FILHO, 2001, p. 155.

⁴⁵ Cf. a variante *em quem* CrB. A notar também os v. 9-10 «Não somente consinto neste engano,/mas inda to agradeço».

⁴⁶ Cf. *ibid.*, est. 24 «e a outrem te entregaste». Indicação de autoria camoniana insuficiente, cf. nota 43.

⁴⁷ Cf. AZEVEDO FILHO, 2001, p. 274.

⁴⁸ Cf. v.11 «por mais que de amor vos isentaes » onde, para remediar ao hiato (atestado em LF, E, Ri), JFB1 e FT apresentam *vos* após *que*, e FS transformou *mais* para *muito*, enquanto CM, MA ficaram pagos à hipometria.

⁴⁹ Único entre os testemunhos, Faria e Sousa lê *A quem logo os sentidos se entregarão*: «Rendida ella [la Razón] agora al Pensamiento amoroso en este asedio, ellos se le entregaron al punto». Além de isolada dentro da tradição, esta interpretação parece ‘facilior’.

⁵⁰ Cf. AZEVEDO FILHO, 2001, p. 28-29.

Se mil almas tivera
que a tão fermosos olhos entregara,
todas quantas tivera
polas pestanas deles pendurara;
e, enlevadas na vista pura e clara
(posto que disse indinas),
se andaram sempre vendo nas mininas.⁵¹

Ao comentar os dois primeiros versos, Faria e Sousa oportunamente remete para outro incipit («Anduvo muy valido un Soneto moderno (no sé cuyo)») que, com efeito, se encontra largamente reutilizado,⁵² e cuja autoria permanece desconhecida.⁵³ Dentre as numerosas variantes atestadas, vamos citar o soneto *Si mil almas tuviera con que amaros*, recolhido por M. de Madrigal en la *Segunda Parte del Romancero General*, f. 191r-v,⁵⁴ e outro atribuído ao Conde de Salinas, *Si mil vidas tuviera que entregaros*.⁵⁵

⁵¹ Texto conforme a CAMÕES, 1973, p. 269. Faria e Sousa: «Si tuviera (dize) mil almas, colgáralas por las pestañas de tan bellos ojos: y ellas (aunque indignas de verse en tanta gloria) se anduvieran siempre viendo en las niñas dellos».

⁵² Vejam-se p.ex. CARAMANCHELES, 2005 (novela pastoril inédita, escrita e conservada no ms. 189 de la Bibl. Nac. de Madrid, primeira metade do séc. XVII), p. 178, v. 2305-06 «Si mil almas tubiera que entregaros,/buestras fueran, dibina prenda mía»; María de Zayas Sotomayor, *La traición en la amistad*, v. 1912-13 «Si mil almas tuviera,/todas, dulce señora, en ti empleara (: entregara)».

⁵³ Intitulado *A una hermosura*, e falsamente atribuido a F.V. Garcia, o soneto também se encontra no ms. catalão 1358 *Recreo i jardí del Parnàs i muses catalanes* (finais do séc.XVII – começos do séc.XVIII): cf. DURAN (Dir.), 2006, p. 266, n° 378.

⁵⁴ Ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1948, t. II, p. 324.

⁵⁵ Soneto «ausente de las colecciones fidedignas pero atribuido en tres cancioneros portugueses, posiblemente haya sido compuesto, o mejor dicho reelaborado de memoria por Alenquer, a partir de otra composición que circulaba en España antes de 1605» (Claude Gaillard, «Un inventario de la poesías atribuidas al Conde de Salinas [1564-1630]», *Criticón*, 41 [1988], 7-66, p. 56). O componimento imitado é, justamente, *Si mil almas tuviera con que amaros*.

5. Finalmente, o sentido de *isento* está bem ilustrado na écloga *Ao longo do sereno*, incluída no ‘corpus’ mínimo,⁵⁶ v. 438-440 «Que eu bem livre vivia e bem isento,/sem nunca ser ao jugo sometido/de nenhum amoroso pensamento». Muito esclarecedor, como de costume, o comentário de Faria e Sousa: «Desta esención de Amor, en que el P. vivía,⁵⁷ y esclavitud dél, en que vino a vivir, se vea lo que diximos» em *Manda-me Amor*, a saber: «Entra describiendo los principios de su vida, que fueron muy libres de Amor, engañando a las Damas que dél se enamoravan».

A mesma descrição se encontra, aliás, em dois sonetos externos ao ‘corpus’ mínimo, ou seja, ed. Berardinelli, n° 103, v. 1-2 «Fiou-se o coração de muito isento/de si» e n° 281, v. 1-2 «Contente vivi já, vendo-me isento/ deste mal de que a muito queixar via».⁵⁸

Em conclusão, os dados relativos ao ‘usus scribendi’ são perfeitamente compatíveis com a hipótese de o envio «Amor isento a uns olhos me entregou/nos quais a Deos conheço» ser de autoria camoniana. Entretanto, o argumento, a nosso ver, mais conclusivo situa-se no plano sintático: nenhum imitador ou falsário utilizaria *isento* num sentido tão denso, pois *isento* corresponde aqui a ‘enquanto eu vivia bem isento’, com tudo o que a este epíteto se acompanha no passo da écloga *Ao longo do sereno*, que acabamos de citar. E para acrescer o já elevado índice de informação, que pertence a esta única palavra, *isento* precede o seu próprio referente gramatical, que só se encontra no pronome *me* antes do verbo em rima.

A compacidade textual é tal, que não pode razoavelmente ser atribuída a alguém que não seja o próprio autor. Acrescente-se a imitação, tão pontual, dum verso de Serafino Aquilano («che conoscer mi fa che cosa è Dio»), um autor de quem o comentário de Faria e Sousa permite apreciar

⁵⁶ Cf. AZEVEDO FILHO, 2001, p. 72.

⁵⁷ Cf. a écloga *As doces cantilenas*, est. 42 «cousa de Amor isenta». A écloga pertence ao ‘corpus’ mínimo, cf. AZEVEDO FILHO, 2001, p. 52-53.

⁵⁸ Acrescente-se *ibid.*, n° 209, v. 1-3 «No regaço da Mãe Amor estava/dormindo tão fermoso, que movia/o coração que mais isento via», lição de AC, Jur, Par, enquanto Faria e Sousa lê *isento o via*. Esta última interpretação (= *isento o via*) parece ‘difficilior’.

o alto teor de sabedoria técnica. Com respeito ao verso de Serafino, o incipit da ode *Nunca manhã suave*, seja ou não camoniana,⁵⁹ apresenta de certa forma o polo estilístico oposto. Aqui o gosto popular do recurso estilístico («Se mil almas tivera/que a tão fermosos olhos entregara») resulta perfeitamente adequado à difusão do motivo, que não por acaso, foi várias vezes retomado no âmbito da musa pastoril. Na ode *Tão suave*, composta a partir de um esquema métrico ilustre e difícilíssimo, o mesmo motivo tinha, pelo contrário, de assumir uma expressão mais sublime, e por isso mesmo, teologicamente mais arriscada.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Maria do Céu Amaral Fortes de Fraga. *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões* (Diss.), Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997.
- AZEVEDO FILHO, L. *Lírica de Camões*, v. 3, t. I (*Canções*). Lisboa: IN-CM, 1995.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário. *Lírica de Camões*. v. 5 (*Éclogas*), t. I. Lisboa: IN-CM, 2001.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1981.
- BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Sonetos de Camões*. Lisbonne/Paris e R.J., 1980
- CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Lisboa: Atlântida, 1973.
- CAMÕES, L. de. *Rimas várias de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, repr. fac-similada da edição de 1685 e 1689, Lisboa: IN-CM, 1972. Segunda parte, t. III, p. 130-133.
- CARAMANCHELES, Antonio de los. *La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo*. Ed. Cristina Castillo Martínez. Universidad de Salamanca, 2005.

⁵⁹ O poema encontra-se tanto na edição de 1595 (Rh), como na outra de 1598 (Ri).

CASTRO, Aníbal Pinto de. O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. *Biblos*, v. 64, 135-170, 1988.

DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco; MANZORRO, Pedro A. Jiménez. *La tercera dimensión del espejo: Ensayo sobre la mirada renacentista*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

DICIONÁRIO brasileiro de literatura de cordel. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2005.

DURAN, Eulàlia (Dir.). *Repertori de manuscrits catalans (1620-1714)*. v. I: *Barcelona: Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006.

LOPE DE VEGA. *Rimas divinas*, XLVI, 1-2. In: LOPE DE VEGA. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.

LOPE DE VEGA. *Lírica*. Ed. José Manuel Blecuca. Madrid: Castalia, 1999.

MATHEWS, Harry. *A Mid-Season Sky: Poems 1954-1991*. Manchester: Carcanet Press, 1992.

MENSAQUE, Carlos Romero. *La devoción a la Virgen María en El Viso del Alcor. Las antiguas coplas del Rosario de la Aurora*. El Viso, 2003.

MENSAQUE, Carlos Romero. *El Rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades*. Sevilla: Fiestas Mayores, 2004.

MERINO, Elena Varela *et alii*. *Manual de Métrica Española*. Madrid: Castalia, 2005.

PERUGI, M. Luís de Camões, *Tão suave, tão fresca, tão fermosa*: Apontamentos sobre uma canção algo “diferente”. *Vox Romanica*, v. 59, p. 171-193, 2000.

PERUGI, M. Entre métrica e crítica textual: a propósito de dois poemas camonianos (*Já a roxa menhá clara e Pode um desejo intenso*). *II Congresso Virtual : Edição de texto*. Lisboa, 16-20 de Abril de 2007.

ROSAL, Manuel Peláez del; PEDRAJAS, Rafael Jiménez. *Cancionero popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*, Priego, 1978.

ROSAL, Manuel Peláez del. Algunos aspectos formales de los rosarios públicos en Andalucía: el caso de Priego de Córdoba en el siglo XVIII. In: CASTAÑO, H. Paz; MENSAQUE, C. Romero (Org.). *Actas del Congreso Intern. del Rosario*, Sevilla, Fiestas Mayores, 2004.

Resumo

A canção camoniana *Tão suave, tão fresca, tão fermosa* coloca algumas questões importantes no plano filológico. O seu esquema métrico é, como já foi indicado por Emmanuel Peireira Filho, de origem provençal : trata-se, com efeito, de um poema em ‘coblas unissonans’ e ‘dissolutas’, ao qual no índice do Padre Pedro Ribeiro se atribui o curioso nome de *septina*, proveniente talvez da terminologia musical. A propósito desta canção, o comentário de Faria e Sousa apresenta um dos exemplos mais conhecidos de tradição indirecta, que concerne ao envio. Além de discutir o problema da autenticidade destes dois versos, aliás imitados a partir dum soneto de Serafino Aquilano, aproveita-se a ocasião para identificar algumas das fontes impressas utilizadas por Faria e Sousa no que respeita à poesia italiana quinhentista.

Abstract

Le poème de Camões *Tão suave, tão fresca, tão fermosa* propose quelques problèmes philologiques majeurs. C’est Emmanuel Pereira Filho qui attire la première l’attention sur son schéma métrique, dont l’origine remonte à la poésie des troubadours : il s’agit en effet d’un poème rédigé en ‘coblas unissonans’ et ‘dissolutas’. L’index du manuscrit perdu du père Pedro Ribeiro lui attribue le nom très curieux de *septina*, emprunté sans doute à la terminologie musicale. Au sujet de ce poème Faria e Sousa, dans son commentaire de l’oeuvre camonienne, présente un des exemples les plus connus de tradition indirecte, concernant les deux vers de l’envoi, dont le modèle se trouve probablement dans un sonnet de Serafino Aquilano. Ces deux vers sont-ils authentiques ? En plus de débattre ce problème, on profite de l’occasion pour identifier quelques-unes parmi les sources imprimées utilisées par Faria e Sousa dans le domaine de la poésie italienne du XVI^e siècle.