

Entre Italia, Portugal y España
Ensayos de recepción literaria

Entre Itália, Portugal e Espanha
Ensaio de recepção literária

Edición coordinada por
Edição coordinada por

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
RITA MARNOTO
DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ
MARTHA BLANCO GONZÁLEZ

2021

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

| | |
|-----|---|
| 9 | Presentación |
| 11 | Entre Italia y España, hasta Portugal: la prosa |
| 13 | David González Ramírez, Recepción literaria de una obra perseguida: el <i>Decameron</i> en la España del siglo XVI |
| 43 | Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Ha de ser una y varia»: los modelos compositivos de <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> |
| 123 | Eduardo Torres Corominas, El palacio de la sabia Felicia: la <i>semiótica cortesana</i> en <i>La Diana</i> de Montemayor |
| 177 | Rafael Malpartida Tirado, Reajustes y funciones de los espacios en las adaptaciones fílmicas de la literatura áurea española: entre España, Italia y Portugal |
| 197 | Lírica y épica luso-hispanas, con Italia al fondo |
| 199 | Maurizio Perugi, Uma nova edição crítica dos sonetos camonianos |
| 217 | Barbara Spaggiari, As <i>Redondilhas</i> de Luís de Camões: texto e tradição |
| 229 | Soledad Pérez-Abadín Barro, Historia y poética en un soneto hispano-portugués |
| 291 | Maria do Céu Fraga, O soneto camoniano <i>De um tão felice engenho, produzido</i> e uma rubrica infeliz |

| | |
|-----|--|
| 307 | Martha Blanco González , Paternidad poética controvertida o España y Portugal en el marco de las <i>Rimas várias</i> de Faria e Sousa |
| 337 | Aude Plagnard , Catálogos de reyes en el Portugal <i>dos Filipes</i> |
| 367 | Rita Marnoto , Entre Península Ibérica e Península Italiana. Sobre um topónimo de <i>Os Lusíadas</i> |
| 383 | Isabel Almeida , Poesia em Portugal: relações literárias |
| 405 | Resúmenes y palabras clave |
| 415 | Índice de autores |

O soneto camoniano *De um tão felice engenho, produzido e uma rubrica infeliz*

Maria do Céu Fraga

Universidade dos Açores / CEHu / CLP

1. Muitos poemas ganham novo sentido quando são relacionados com algum episódio da vida do autor ou da comunidade que lhes está associado e que, de uma forma mais ou menos directa, os motivou.

Nos séculos XVI e XVII, época em que a poesia cumpre uma função social importante e está presente nos mais diversos momentos, o registo das circunstâncias em que foram compostos os textos acompanha-os com frequência, seja em cancioneros manuscritos, seja em edições impressas. Assim, através de anotações simples, procura perpetuar-se o motivo de uma celebração ou de uma sátira, lembrar a quem foi dirigida uma determinada composição, justificar a razão de se engrandecer um momento através do seu canto poético.

Tarefa e sinal de mestria do poeta, aliás, será compor um poema que consiga cumprir essa função primeira, pragmática, mas que, ao mesmo tempo, dela se possa desligar, validando-se esteticamente por si, pelas suas características e pelo mundo que institui nos seus versos. Como é evidente, para o leitor do século XVI, como para o do século XXI, interpretar um poema de circunstância não é sinónimo de restringir o texto a uma interpretação «desejada», apontada pela epígrafe. Trata-se, pelo contrário, de situar o poema num contexto original, apontar o papel que desempenhou em determinadas circunstâncias, e, através da recriação do ambiente e do horizonte que lhe serviram de cenário, despertar a inteligência e a emoção do leitor que vive decerto num mundo bem distinto.

Em termos propriamente estéticos (mesmo se emocional e culturalmente a questão se possa pôr noutros termos), pouco nos adiantaria

hoje conhecer a identidade empírica da destinatária de muitos poemas camonianos, ou saber qual a senhora loira, de honesto riso, que foi o modelo retratado noutros em moldes petrarquistas. No entanto, e abreviando, identificar em Aónia a princesa D. Joana que, em magnífica elegia, pranteia a morte do príncipe D. João, confere à grandiosidade de todo o quadro da égloga I de Camões uma ressonância poética e emocional ímpar, porque permite imprimir à interpretação um sentido estranho ao bucolismo suave típico do género. E, não obstante o texto encerrar em si as indicações necessárias a impor esta interpretação¹, desde a segunda edição das *Rimas* uma rubrica esclarece o leitor, quando diz ter sido a égloga em parte composta à morte de D. João². A partir dos tercetos da dedicatória intratextual da Égloga VI, *A rústica contenda desusada*, o leitor poderia sentir dificuldade em recuperar traços do contexto inicial em que o poema nasceu; a rubrica que o acompanha e informa que esta «rústica contenda», em que se defrontam um pastor e um pescador, foi dedicada ao Duque de Aveiro deixa perceber o intuito que subjaz à efabulação e é até útil na avaliação da perícia poética demonstrada pelos cantores.

Supõe-se, aliás, que por vezes os esclarecimentos apontados nas epígrafes se poderão ter tornado incómodos, e que terá sido esse um motivo a justificar que, em épocas distintas, rubricas de uma edição fossem esquecidas nas edições seguintes, ou fossem omitidas algumas reencontradas em cancioneiros e manuscritos que certamente eram do conhecimento dos sucessivos editores.

O certo é que, conscientes da ligação que de imediato se estabelece entre os poemas e o mundo em que o poeta se moveu, nos habituámos a confiar mais ou menos cegamente nas epígrafes que os acompanham e a nelas encontrar uma chave de interpretação fiel, e o esclarecimento de sentidos que se nos afiguram menos evidentes. No entanto, há ocasiões em que o não deveríamos fazer e em que se imporá um exame mais pormenorizado da relação estabelecida entre os poemas e as anotações paratextuais que se lhes associam.

¹ Diz um dos pastores, descrevendo a cena alegórica com que se depara e apontando inequivocamente em Aónia a princesa viúva: «Esta é, por certo, Aónia, filha amada / daquele grão Pastor que, em nossos dias, / Danúbio enfreia e manda o claro Ibero, / e espanta o morador do Euxino fero // Morreu-lhe o excelente e poderoso (que a isso está sujeita a vida humana) / doce Aónio, d' Aónia caro esposo» (Pimpão, 2005: 317).

² Ou, de uma forma mais exacta, «À morte de D. António de Noronha, que morreu em África, e à morte de dom João, Príncipe de Portugal, pai del-Rei D. Sebastião» (Pimpão, 2005: 307).

2. Conta-se entre os sonetos de Camões um, *De um tão felice engenho, produzido*, que a epígrafe aposta não consegue esclarecer, ou torna até confuso: «A D. Simão da Silveira, em resposta de outro seu, pelos mesmos consoantes, mandando-lhe perguntar quem fora o primeiro poeta que fizera sonetos».

Que D. Simão da Silveira, filho dos primeiros Condes de Sortelha, guarda-mor do Rei D. João III e vedor das obras do Reino, espírito dado às letras³, tivesse escrito um soneto a Camões e nele lhe dirigisse uma pergunta sobre um tema de poesia, convocando uma resposta pelos mesmos consoantes, é perfeitamente plausível: era um procedimento habitual entre os homens cultos da época, que assim suscitavam o engenho do seu interlocutor e o debate em verso. Do próprio D. Simão da Silveira encontra-se registada uma situação semelhante, implicando António Ferreira: veja-se o soneto 13 do Livro II, dos *Poemas lusitanos*, «Desfeito o esprito em vento, o corpo em pranto», que responde a um primeiro de D. Simão, respeitando as rimas ou, melhor, finalizando cada verso com a mesma palavra empregue nessa composição, reproduzida imediatamente antes, sob o número 12. A certeza de que a habilidade seria notada dispensou a introdução de qualquer rubrica que chamasse a atenção do leitor (Ferreira, 1598: 24v-25r; Ferreira, 2008: 84-85), e só em edições posteriores se tornou necessária uma nota a alertar os mais desprevenidos.

No século xx, os editores, sem restrição, admitem a autoria camoniana deste soneto *De um tão felice engenho, produzido*, ou, pelo menos, não rejeitam a hipótese. Socorrendo-nos das preciosas informações de Cleonice Berardinelli⁴, e desenvolvendo algumas referências, sigamos passos do percurso desta composição, integrada na Lírica por Álvares da Cunha, na sua *Terceira Parte das Rimas* camonianas (1668)⁵.

³ Na *Biblioteca lusitana*, Diogo Barbosa Machado atribui-lhe diversas obras, entre as quais algumas de maior monta, e dá conta de louvores que lhe foram dirigidos (Machado, 1966: 722-723). De uma forma breve, contestando o isolamento de Camões, Hélio Alves (1999: 53-54) observa que D. Simão da Silveira se move em grupos literários, que serão também sociais, habitualmente tidos como distintos e sem contacto entre si.

⁴ Na sua recolha dos sonetos camonianos e daqueles que alguma vez forma publicados sob o seu nome, atribui-lhe o número 148 (Berardinelli, 1980: 206, 563, n.).

⁵ Desdobrando as abreviaturas por comodidade do leitor, teremos que Cleonice Berardinelli rastreia assim a publicação deste soneto: Álvares da Cunha, *Rimas. Terceira parte* (1668), n.º 10; José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, *Lírica* (1932), n.º 163; Hernâni Cidade, *Obras completas* (1946), n.º 176; Costa Pimpão, *Rimas* (2005), n.º 151; A. Salgado Jr., *Obra completa* (1963),

Digamos desde logo que Faria e Sousa não incluiu nas *Rimas varias* este poema, nem dá nos seus comentários sinal de o conhecer, mas lembremos também que a sua edição, apesar de ter vindo a lume já depois de publicada a *Terceira parte* por Álvares da Cunha, se baseou num manuscrito que o escoliasta tinha já pronto para publicação quando morreu, em 1649. Poderemos até pensar que, se tivesse encontrado o soneto, leitor atento de Camões como da poesia europeia, clássica e moderna, o comentador decerto teria desfeito a dúvida instaurada pela rubrica. Posteriormente, entre os poucos editores que não incluem esta composição, contam-se Barreto Feio e Gomes Monteiro (1843), que, no entanto, não fazem qualquer observação que aponte o motivo da exclusão⁶.

Ao publicá-lo, já na segunda metade do século XIX, entre os sonetos do volume II da sua edição das *Obras completas* de Camões (CCLXXX), o Visconde de Juromenha (1861: 141) expõe as dúvidas que a interpretação deste *De tão felice engenho, produzido* lhe levanta e que não vieram a ser posteriormente resolvidas. Assim, nas notas que reúne no final de cada um dos volumes, Juromenha observa a falta de nexos entre o soneto e a epígrafe que o acompanha na publicação de Álvares da Cunha: «o soneto não parece resposta à pergunta, porquanto certamente Museu não fez sonetos» (1861: 488). O comentário tem sido repetido ou glosado pelos editores seguintes, com menos prudência até, pois colocam a epígrafe junto ao poema, muitas vezes como título, remetendo a legítima dúvida para uma simples nota de pé de página ou nem sequer a formulando. Ou, se procuram responder-lhe, interpretam, sem êxito, o poema como um «louvor do soneto» ou uma vaga referência «à poesia de um modo geral»⁷.

n.º 126. As variantes que surgem nas várias edições são minuciosamente assinaladas e reproduzidas junto do soneto, em rodapé (ver Berardinelli, 1980: 291-292). Acrescentemos que também foi incluído por Maria de Lurdes Saraiva, *Lírica completa* (1994), de publicação posterior. Leodegário de Azevedo Filho (1985) enumera entre os sonetos sem qualquer testemunho quinhentista tanto este soneto, como *Seguia aquele fogo que o guiava*, de que adiante nos ocuparemos e que surge no *Manuscrito Juromenha* sem atribuição expressa. Pela mesma razão, Maurizio Perugi (2020) não o integra na sua recente edição dos *Sonetti*.

⁶ Nesta edição das *Obras completas*, os sonetos encontram-se no tomo II. São oito os que, atribuídos a Camões por Álvares da Cunha, não encontram lugar nesta edição de Hamburgo.

⁷ A segunda expressão é de Maria de Lurdes Saraiva que, em nota ao poema (1994, II: 225), parece responder à interpretação de Cleonice Berardinelli, que nele encontra um elogio do soneto (1980: 363).

E, de facto, se é certo que, mesmo nos nossos dias, se desconhece o autor do primeiro poema a que poderá caber a designação «soneto», não seria sequer pensável atribuir a sua autoria a Museu, poeta que escreveu em grego e se supõe que terá vivido no Egipto nos séculos V e VI⁸. Ao seu nome costuma-se apor a referência Gramático, numa tentativa de o distinguir do lendário aedo seu homónimo que se afirmava ter sido discípulo (ou talvez mestre) de Orfeu e o primeiro sacerdote dos mistérios de Elêusis.

Camões, como qualquer outro poeta culto da sua época, reconheceria no soneto uma estrutura típica das línguas vernaculares, surgida no pré-renascimento. Poderia evocar Giacomo da Lentini e a corte de Frederico II, ou talvez preferisse resumir a sua história como faz Herrera nos seus comentários a Garcilaso, tomando Petrarca como marco, para assim deixar no esquecimento, além de outros, os poetas do *dolce stil novo*⁹. Mas decerto nunca lhe ocorreria o nome de Museu.

Aceite e repetido tem sido também o segundo comentário que o Visconde de Juromenha fez a propósito deste soneto: «Este Tasso de que se faz menção, provavelmente não é ao auctor da *Jerusalem* libertada, mas antes o pai, Bernardo Tasso, que o Camões algumas vezes imitou nas suas poesias» (1861: 488).

Esta nova observação é sobremaneira importante e chama-nos a atenção para uma rede de relações que se estabelece entre Itália e a Península Ibérica, que não pode ser descurada numa época em que os poetas têm a consciência muito aguda de pertencerem a uma república que não conhece fronteiras geográficas nem políticas, a república das letras. Bernardo Tasso (1493-1569) gozou de um enorme prestígio na literatura ibérica do século XVI. Cortesão, humanista, poeta, devem-se-lhe ensaios de revivescência da cultura antiga no ambiente renascentista e petrarquista italiano, nomeadamente na adaptação de géneros clássicos aos moldes e ao mundo da poesia vernacular¹⁰. Muito lido e imitado, quando perdeu a aura de novidade que

⁸ Veja-se a introdução de Pierre Orsini (1968) à sua tradução de *Hero e Leandro*.

⁹ Ao começar o comentário dos sonetos, Herrera faz o elogio do soneto, e, depois de tecer considerações sobre a dificuldade poética que encerra, marca com um «debemos a Francisco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien» o início da perspectiva histórica do soneto nas literaturas italiana e ibérica (ver Gallego Morell, 1972: 309).

¹⁰ Williamson interpreta a acção de Tasso como sendo fundamentalmente uma reacção contra o petrarquismo e contra aquilo que designa por «its domination of the lyric imagination» (Williamson, 1951: 72), o que poderia, aliás, ajudar a explicar o seu esquecimento.

cercava a sua obra poética, Bernardo Tasso passou a segundo plano, mas aparece em momentos cruciais da obra dos principais poetas portugueses de Quinhentos, nomeadamente Camões¹¹.

3. Julgamos que esta rubrica sobre o pedido de D. Simão da Silveira e a resposta supostamente dada no soneto se poderão compreender relacionando-as com um outro soneto de Camões: *Seguia aquele fogo que o guiava*.

Neste segundo poema é explorada a imagem, culturalmente partilhada através da literatura e da arte, do apaixonado Leandro que, partindo de Abido, atravessa todas as noites a nado o canal que o separa de Sesto, orientando-se pela tocha que a sua amada Hero, sacerdotisa de Afrodite, acende para lhe servir de guia. Assim, encontra-se com Hero na torre habitada pela jovem, até à noite em que uma tempestade apaga a luz: o poeta representa Leandro aflito na tempestade, certo já da morte, a pedir às ondas que poupem a Hero a vista do seu cadáver¹².

Mais ainda, julgamos que *De um tão felice engenho, produzido* responde à pergunta que teria sido colocada na sequência da leitura deste poema ou de conversa entre D. Simão da Silveira e Camões sobre o seu tema, caro às letras e artes da época. Chamemo-lo agora à colação, e com ele, invoquemos também o comentário que Faria e Sousa lhe dedica na sua edição das *Rimas varias*. Passemos, portanto, a um segundo momento e centremos a nossa atenção no poema de Camões, que Domingos Fernandes integrou no *corpus* camoniano na *Segunda parte das rimas*, em 1616 (soneto XXXII), e foi aceite pelos editores subsequentes.

Da popularidade do mito de Hero e Leandro entre nós dão conta numerosos poemas, impressos uns, guardados em manuscritos da época outros¹³. A história era de tal forma conhecida e explorada na época que

¹¹ Quebrando a corrente, a nosso ver de forma desadequada, Maria de Lurdes Saraiva (1994, II: 225) identifica este Tasso com o filho, Torquato Tasso (1544-1595), considerando, por conseguinte, que o soneto teria sido escrito nos últimos anos da vida de Camões.

¹² Na análise e comentário que faz deste soneto, Clelia Bettini (2012) foi sensível à natureza afectiva deste pedido, tão diferente da sensualidade manifesta no poema de Museu ou em Ovídio e Marcial (e também, por imitação, no de Garcilaso).

¹³ Veja-se a recolha apresentada por Maria Cristina Pimentel (2012: 129 ss.) ou por José Cândido Martins (2009), e note-se brevemente que também em cancioneiros de mão o tema surge com frequência, por vezes em poemas anónimos, tanto em português como em castelhano. Por seu turno, Antonio Alatorre (1975: 146, n. 5) afirma perentoriamente: «No es arriesgado decir

Faria e Sousa, ele próprio poeta e autor de um texto que não resistirá a transcrever, não sente necessidade de a resumir quando comenta o soneto que agora nos ocupa, *Seguia aquele fogo que o guiava* (na edição das *Rimas varias*, soneto LXXXV da centúria II; Sousa, 1685: 294-295).

Sigamos o comentário de Faria e Sousa, esquecendo as referências que faz aos textos posteriores a Camões, como seja o caso das paródias do seu malquisto Góngora. Faria e Sousa começa por acentuar que poderia assinalar a presença do mito em mais de cem escritores, e, contudo, não encontrava nenhum poema que lhe pudesse agradar inteiramente – mesmo o soneto de Camões, «si bien está limpio, no es de los mejores»; cita depois os tercetos do soneto de Jorge de Montemor (é o soneto *Leandro en amoroso fuego ardía*) contrapondo-lhe o final de um outro de Sá de Miranda, que não pode deixar de considerar superior, apesar de ser da lavra do «durissimo Sá de Miranda» (soneto *A la muerte de Leandro, Entre Sesto y Abido, al mar estrecho*). Lembra ainda o remate de Garcilaso de la Vega, que louva, apesar de sublinhar que o toledano traduz Marcial de uma forma quase literal (soneto XXIX, *Pasando el mar Leandro el animoso*).

Na verdade, muitos foram os autores que aproveitaram o tema para, na brevidade do soneto ou em poucos versos de composições várias, explorar as ressonâncias que pudessem ser despertadas fosse pela referência explícita, fosse pela alusão à história ou aos sentimentos dos dois apaixonados, ou a alguma passagem do mito. Menos numerosos foram, porém, os que se dedicaram a narrar todo o mito em poemas de maior extensão. Ao rastrear a sua presença entre os antigos, Faria e Sousa menciona apenas Museu, indicando entre os modernos Boscán, para logo se desviar do assunto central e, a propósito do poema do barcelonês, abrir um excuro em que traça a história do epílio mitológico, «fabula en vulgar», na literatura castelhana. Quando o comentário retoma o rumo inicial, Faria e Sousa lembra brevemente que, entre os italianos, foi Bernardo Tasso o primeiro a compor um poema narrativo como o de Museu, inspirando-se nele e traduzindo passagens mais ou menos extensas.

Ampliemos um pormenor do extenso caudal informativo de Faria e Sousa, para podermos ajuizar da clareza do seu julgamento e da

que fue, en España, la más conocida de todas las fábulas o leyendas clásicas» quando elabora uma perspectiva geral da fortuna de que o tema gozou em Espanha a partir de Garcilaso (há no seu estudo algumas referências a autores portugueses).

propriedade com que elege Museu, Tasso e Boscán, e para, ao mesmo tempo, afastarmos a suspeita de omissão de alguns nomes que pudessem ter sido evocados.

E sobretudo, justifiquemos nesta selecção a total ausência de nomes como o de Virgílio e, principalmente, o de Ovídio, sabendo que o mito de Leandro e Hero aparece nas várias obras do sulmonense e que ele é uma das principais fontes da transmissão literária desta história. Sublinhemos que Marcial é referido no comentário apenas por o seu epigrama XXV^b estar subjacente ao soneto de Garcilaso, que o integra¹⁴; mas Faria e Sousa sabe que, tal como o seu émulo, Marcial apenas dedicou ao mito poemas muito breves como eram os epigramas, mais breves ainda do que os muitos sonetos renascentistas que Faria e Sousa deixou no esquecimento. São também poucos os versos de Virgílio alusivos a Leandro que, apesar de não ser nomeado, se reconhece com facilidade em alguns hexâmetros das *Geórgicas* (3. 258-263). Não era no entanto, o critério do pouco desenvolvimento ou da extensão a justificar que o comentador de Camões não referisse Ovídio, uma vez que o mito sustenta as extensas cartas XVIII e XIX das *Heróidas*, em que Leandro e Hero manifestam o seu amor e impaciência: na primeira, de Leandro, o jovem justifica a sua repetida ausência, invocando a impossibilidade de, ao longo de várias noites, atravessar o mar tempestuoso do Helesponto (actual Dardanelos) que os separa, e acaba por prometer que enfrentará o perigo; por seu turno, na segunda carta, Hero oscila ambigualmente entre o conselho de prudência e a impaciência com que deseja o reencontro. O critério que, de facto, pesou foi a própria natureza do texto: o fulcro dos dois poemas não é narrativo; e novamente a decisão de Faria e Sousa se justifica. O escoliasta não poderia desconhecer a importância que Ovídio teve na perpetuação deste mito e no interesse manifesto do Renascimento (e mesmo da Idade Média) pelas figuras de Hero e de Leandro; no entanto, não erra quando avalia o carácter lírico e elegíaco das composições de Ovídio, ou dos versos didácticos em que Virgílio quer provar o poder do amor. Na verdade, o traço essencial que caracteriza, em termos poéticos, a composição de Museu sobre Hero e Leandro é o constituir-se como epílio, poema épico, narrativo, portanto.

¹⁴ A mesma imagem de Leandro, pedindo às ondas que o poupem na seu caminho em direcção à torre de Hero, encontra-se no CLXXI do livro XIV (constitui um apoforeta e deveria acompanhar uma estatueta de Leandro).

Por volta de 1494, numa edição ilustrada com duas xilogravuras e acompanhados pela tradução em latim, os 343 versos do *Hero e Leandro* de Museu formaram um dos primeiros livros impressos em grego (talvez até o primeiro) pela afamada tipografia veneziana de Aldo Manucio; e, quase simultaneamente, em Florença saiu uma edição de Lascaris.

É a partir do poema de Museu, julga-se que talvez até da edição aldina, que Bernardo Tasso compõe a *Favola di Leandro e d'Ero*, e a apresenta a fechar o livro III de *Gli amori* em 1537 (integrado depois, com alterações, nas *Rime*). Dedicando-o a Antonia Cardona, Tasso justifica a sua iniciativa invocando o empenho que tem em dar a conhecer a história a quem não possa ler o texto original, ou a sua tradução latina, por desconhecimento das línguas clássicas; mas a verdade é que o seu poema, em oitava rima, se afasta da tradução para ser antes uma recriação dos versos de Museu, que desenvolve no respeito pelo encadeamento da narrativa.

Ora é esse traço sequencial que se reencontra nos quase 2800 decassílabos em que Boscán, guiando-se pelas narrativas de Museu e Tasso¹⁵, conta o seu *Leandro*. Há no seu poema digressões, e espaço para o lirismo e a expansão de episódios (e até mesmo para outros esboços narrativos). No entanto, eles tornam-se secundários. De facto, o que une os três poemas, e os diferencia de muitos outros que tematizam o amor de Hero e Leandro, não é apenas a extensão; é sobretudo o centrar-se numa acção completa, donde decorre o carácter narrativo, sequencial, que particulariza o epílio.

4. Regressemos agora ao soneto *De um tão felice engenho, produzido*. Diz-se na rubrica que o autor responde a D. Simão da Silveira, usando os «mesmos consoantes», isto é, as mesmas rimas e o esquema rimático que o seu interlocutor usara no soneto que lhe endereçara¹⁶. Não se conhece o poema de D. Simão, mas poderemos acreditar que se tratasse de uma

¹⁵ De passagem, note-se que o barcelonês é bem mais permeável aos textos de Virgílio e Ovídio do que fora Tasso. Otis Green (1970) analisa passagens da *Historia de Leandro y Hero* e da tradução de *Il Cortegiano* feita por Boscán, sublinhando o espírito neoplatónico e a moralidade cortesã que aproxima as duas obras (ver cap. 7 de *The literary mind of Medieval and Renaissance Spain*).

¹⁶ Cleonice Berardinelli sublinha este aspecto para justificar a presença de um esquema rímico incomum na poesia camoniana, e assim desfazer o argumento com que Elisabeth Nâique-Dessai pôs em causa a atribuição a Camões (ver Berardinelli, 1980: 563).

prova de engenho. No entanto, lido a partir desta rubrica, atribuindo a Museu a criação do soneto, os versos de Camões tornam-se absurdos, ajudando até a explicar o silêncio com que têm sido acolhidos – afinal, não abona a favor de poeta nenhum ter errado uma resposta que teria solução simples, pelo que este soneto facilmente se pôde considerar pertencer ao número dos que «não fazem falta» no *corpus* camoniano¹⁷.

Ora, o que se encontra no soneto camoniano não é de facto uma resposta à pergunta sobre a identidade do primeiro sonetista nem sequer sobre a história do soneto.

É, sim, resposta a uma pergunta sobre o poeta que primeiro contou a história de Hero e Leandro, do «moço de Abido». O poema de Camões não incide sobre os sonetos ou poemas que exploraram o mito, nem sobre aqueles que mais destramente o utilizaram para, através de oportunas alusões, se expressarem liricamente; incide, sim, sobre os poetas que relataram as peripécias da história, compondo um fio narrativo completo, dando conta do primeiro encontro e do enamoramento de Hero e Leandro, do desenvolvimento da sua paixão proibida numa aventura que encontrou meios para ultrapassar as dificuldades e a separação geográfica, e, por último, da morte trágica de cada um dos jovens. Nesse sentido, a resposta não podia ser senão a que é dada por Camões.

O poema de Camões dirige-se a D. Simão da Silveira, filho dos primeiros condes da Sortelha, poeta de corte. Mas constitui-se como soneto, não como epístola; por isso, constitui também um texto que alberga em si todos os elementos necessários para criar o seu próprio mundo, para viver independentemente das circunstâncias que o motivaram. Pragmaticamente, a primeira quadra elogia o destinatário, pessoa que traz «cousas altas no sentido», ou seja, que é dada à reflexão, à cultura e às letras, como atestam as suas obras e também os louvores que lhe são endereçados por outros poetas coevos (pensamos, por exemplo, em António Ferreira e Jerónimo de Corte Real). Contudo, no presente soneto, os termos em que este elogio é apresentado não exigem que o nome de D. Simão da Silveira seja expresso:

¹⁷ «Não fazer falta» é uma expressão que ocorre a vários editores para não incluírem no *corpus* camoniano algum poema que consideram de qualidade inferior e que, portanto, deixe ver, como escreve Horácio, «quandoque bonus dormitat Homerus» (*Epistula ad Pisones*, 5. 359).

De um tão felice engenho, produzido
de outro que o claro sol não viu maior
É trazer cousas altas no sentido
Todas dignas de espanto e louvor.

A partir daqui, a segunda quadra e o primeiro terceto prestam a informação pedida: Museu. Sem se ater à brevidade de uma reposta directa, o poeta recorre à *amplificatio*, que lhe proporciona, por um lado, o ensejo de caracterizar e engrandecer Museu, associando-o a Orfeu e ao poder do canto e, por outro, a naturalidade com que introduz uma alusão autobiográfica, seguramente aceite pela cumplicidade do destinatário. Camões mostra a sua simpatia por Leandro, e equipara-se-lhe em dor, uma vez que também ele já sofreu a separação e a distância¹⁸:

Museu foi antiquíssimo escritor,
Filósofo e poeta conhecido,
Discípulo do músico amador
que co som teve o Inferno suspendido.

Este pôde abalar o monte mudo,
Cantando aquele mal, que eu já passei,
Do mancebo de Abido mal sisudo.

Como dissemos já, a identificação de Museu não é, ainda hoje, assunto resolvido, tanto mais que se conhecem, sem se distinguirem verdadeiramente, várias personalidades que partilham o nome: neste poema, Camões parece confundir o poeta de Hero e Leandro com o mítico poeta e músico do mesmo nome, discípulo de Orfeu. A confusão era usual à época, diga-se de passagem, e acompanhou o sucesso obtido pelo epílio de Museu ao longo da Idade Média e do Renascimento.

Uma referência à fortuna posterior do mito remata coerentemente o soneto com a referência aos autores dos dois mais importantes poemas

¹⁸ Não se encontram no texto indícios suficientemente fortes para se poder concluir desta alusão que o poeta estivesse já de regresso ao reino, depois de longa separação em Ceuta ou na Índia, ou se se referiria ao afastamento provocado por algum dos seus desterrados mais domésticos da corte. De passagem, refira-se que também o soneto de António Ferreira dirigido a D. Simão da Silveira alude a Orfeu e ao poder do canto poético – e na sua edição, Earle observa que o autor dos *Poemas lusitanos* era parco no desenvolvimento das referências mitológicas que utilizava (ver as notas à sua edição de T. F. Earle, Ferreira, 2008: 500).

narrativos a que deu origem, já no século XVI, em tempos mais próximos dos interessados, e que encontramos apontados no comentário de Faria e Sousa ao soneto camoniano sobre Hero e Leandro: por um lado, Tasso, por outro, Boscán, a quem Camões deve muitos aspectos da sua compreensão do Amor:

Agora contam já, segundo achei,
Tasso, e o nosso Boscão, que disse tudo
Dos segredos que move o cego Rei.

5. É, pois, forçoso concluir que o soneto *De um tão felice engenho, produzido* não representa um *engano* de Camões nem um poema que, por conseguinte, se *devesse* esquecer. Pelo contrário, e mesmo se, de um ponto de vista estético, não é um soneto particularmente interessante, nele encontra-se uma exposição poeticamente informada e clara, um dos raros poemas em que Camões fala, de forma explícita, acerca de literatura. Contrariando as expectativas abertas pela epígrafe que acompanha este soneto e que tanto atrapalha o leitor, nele não se encontra a história anunciada do soneto, nem sequer da sua origem. Há, portanto, que pôr em causa o valor da rubrica, pois é óbvio que a pergunta feita por D. Simão da Silveira não foi a referida e incidiria sobre a autoria da narrativa versificada do mito de Hero e Leandro.

A explicação dada nestes versos reúne os três poetas que de facto *contam* a história de Hero e Leandro – e talvez a ocorrência de *contam*, apesar de desfazer o paralelismo que se poderia estabelecer com o *cantando* do terceto anterior, não seja erro do copista¹⁹, e talvez até já figurasse nos versos do desafio proposto por D. Simão a Camões.

Assim lido, o soneto *De um tão felice engenho, produzido* mostra que Camões tem uma consciência poética e histórica correcta, que o leva a não confundir a exploração lírica de passagens do mito, ou da imagem dos seus protagonistas, com o próprio mito enquanto sequência articulada num texto narrativo, num texto que, mesmo quando dá origem a excursos líricos, se centra numa acção e no seu desenvolvimento. E ao mesmo tempo pode trazer alguma sugestão quanto às relações literárias

¹⁹ Neste passo, não secundamos a observação feita por Cleonice Berardinelli, mesmo se poeticamente o significado de cantar pode também englobar o contar glorificando.

estabelecidas entre os poetas portugueses do século XVI e a cultura literária do seu tempo. Por conseguinte, apresenta-se como um soneto que *faz falta* no corpus camoniano e, uma vez aceite, não deve ser esquecido.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio (1975): «Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1, pp. 142-177.
- ALVES, Hélio J. S. (1999): «O poeta Luís Pereira, as suas influências italianas e o adeus a D. Maria de Portugal», AA. VV., *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu Tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 49-67.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, ed. (1985): *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta, ed. (1980): *Sonetos de Camões, corpus dos sonetos camonianos*, Paris / Rio de Janeiro: Centro Cultural Português / Fundação Casa de Rui Barbosa.
- BETTINI, Clelia (2012): «Seguia aquele fogo, que o guaiava», «De Cartago ao Helesponto: dois sonetos camonianos de inspiração clássica», *Comentário a Camões. Vol. 2. Sonetos*, coord. Rita Marnoto, Lisboa: Cotovia, pp. 19-25, 75-101.
- BOSCÁN, Juan (1991): *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- CAMÕES, Luís de (1616): *Rimas de Luís de Camões. Segunda parte*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, à custa de Domingos Fernandes.
- CIDADE, Hernâni, ed. (1946): Luís de Camões, *Obras completas. Poesia lírica*, Lisboa: Sá da Costa.
- CUNHA, António Álvares da, ed. (1668): *Rimas de Camões. Terceira parte, tiradas de varios manuscriptos muitos da letra do mesmo autor*, Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- FEIO, José Victorino Barreto, José Gomes MONTEIRO, eds. (1834): Luís de Camões, *Obras completas*, Hamburgo: Langhoff, 3 vols.
- FERREIRA, António (1598): *Poemas lusitanos*, Lisboa: Pedro Crasbeeck [ed. facsimilada (2000): Braga: Universidade do Minho].
- (2008): *Poemas lusitanos*, ed. T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1.ª ed. 2000].
- GALLEGO MORELL, Antonio, ed. (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los*

- comentarios de *El Brocence*, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara, Madrid: Gredos [2.ª ed.].
- GREEN, Otis H. (1970): *The literary mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- JUROMENHA, Visconde de, ed. (1861): *Obras de Luiz de Camões, precedidas de um Ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua Vida, augmentadas com algumas Composições ineditas do Poeta, pelo Visconde de Juromenha*, 2, Lisboa: Imprensa Nacional.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1966): *Biblioteca lusitana*, 3, Coimbra: Atlântida [1.ª ed. 1752].
- MARCIAL (1969): *Epigrammes*, ed. H. J. Izaac, Paris: Les Belles Lettres, 2 ts.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2009): «Recepção do mito de Leandro e Hero na poesia portuguesa: do Renascimento à Arcádia neoclássica», *Revista Portuguesa de Humanidades*, 13, 2, pp. 103-138.
- MIRANDA, José da Costa (1978): «Alguns apontamentos sobre Bernardo Tasso em Portugal», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 12, pp. 754-104.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (1966): *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia: Universidad de Murcia.
- MUSEU (1968): *Héro et Léandre*, ed. Pierre Orsini, Paris: Les Belles Lettres, .
- OVÍDIO (1996): *Heroides*, XVI-XXI, ed. Edward J. Kenny, Cambridge: Cambridge University Press.
- PERUGI, Murizio, ed. (2020): *La lirica di Camões. 1. Sonetti*, Genève: Centre International d'Etudes Portugaises.
- PIMENTEL, Maria Cristina, org. (2012): *Hero e Leandro. Leituras de um mito. Ovídio, Museu, Marlowe, Ben Jonson seguidos de uma antologia de autores de língua portuguesa*, Lisboa: Cotovia.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, ed. (2005): *Luis de Camões, Rimas*, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra: Almedina [1.ª ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943; nova ed. rev., Coimbra: Atlântida, 1961; vv. reeds.].
- RODRIGUES, José Maria, Afonso Lopes VIEIRA, eds. (1932): *Luis de Camões, Lírica*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- SALGADO JÚNIOR, Antônio, ed. (1963): *Luis de Camões, Obra completa*, Rio de Janeiro: G. B. Companhia Aguilar Editora.
- SARAIVA, Maria de Lurdes, ed. (1994): *Luis de Camões. Lírica completa*. II, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda [2ª ed. rev.].
- SOUSA, Manuel de Faria e, ed. (1685): *Rimas varias de Luis de Camões [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Tomo I. y II. Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria de los Sonetos*, Lisboa: Theotonio

- Damaso de Mello [ed. fac-similada (1972): Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda].
- TASSO, Bernardo (1995): *Rime. Vol. 1. I tre libri degli Amori*, ed. Domenico Chioldo, Torino: Edizioni RES.
- VEGA, Garcilaso de la (1995): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica.
- WILLIAMSON, EDWARD (1951): *Bernardo Tasso*, Roma: Edizioni de Storia e Letteratura.