

Vasco Graça Moura

As Rimas de Petrarca

Tradução, notas e comentários de Vasco Graça Moura

Setecentos anos de Petrarca

«Tendo os meus pais, pessoas de bem, originárias de Florença e de média condição — para dizer a verdade — sem grandes meios, sido expulsos da pátria, eu nasci no exílio em Arezzo, no ano de Cristo de 1304, na madrugada de 20 de Julho.» Assim inicia Francesco Petrarca a narração da sua vida em *Posteritati*. O pai, o notário *ser* Petraccho (ou Petraccha) dell'Incisa di *ser* Parenzo, amigo de Dante e, como guelfo branco florentino, pertencente à mesma facção política, tinha efectivamente sido exilado de Florença no mesmo dia em que o foi o autor da *Divina Comédia*. Numa das suas cartas familiares, a Giovanni da Certaldo (Boccaccio), em que se defende das acusações de aversão a Dante, Petrarca virá a dizer ter visto uma única vez na infância esse amigo de seu avô e de seu pai, «mais novo do que aquele e mais velho do que este, com o qual no mesmo dia e por causa da mesma tempestade civil foi expulso da pátria».

Em Arezzo passou Petrarca os primeiros meses de vida; depois, seis anos em Incisa Valdarno, a catorze milhas de Florença, onde nasce seu irmão Gherardo em 1307, e um em Pisa (onde se pensa que terá visto Dante), até que a família se transferiu para Avinhão, então sede do Papado, onde seu pai esperava encontrar serviço bem remunerado junto da corte papal, o que parece ter acontecido. Em *Posteritati* informa-nos de que «lá, nas ventosíssimas margens, passei a puerícia na dependência dos meus pais e toda a adolescência *sub vanitatibus meis*» («levado pelos meus vãos prazeres»... o que se afigura ser mais uma atitude literária do que ter tido correspondência efectiva na realidade). Mas sabe-se que o jovem Petrarca se prezava de boa aparência e de caprichosos cuidados de elegância. Di-lo também em *Posteritati*, evoca-o numa carta ao irmão (*Familiars*, X, 3), deixa-o entrever em *De suis ipsius et multorum ignorantia*.

Em Carpentras, perto de Avinhão, onde viveu com a mãe entre 1313 e 1316, o jovem Francesco estudou Latim com outro exilado guelfo branco, Convevole da Prato, e ainda Gramática, Dialéctica e Retórica durante

quatro anos. Aos quinze anos, segundo veio a contar muito mais tarde, o pai, a despeito de, desde muito novo, o ter estimulado no trato com as grandes obras, tendo-o encontrado mergulhado na leitura dos clássicos, queimou-lhe todos os livros, menos um Virgílio e um Cícero, que retirou do fogo ao ver o desespero do filho. Mas sabe-se hoje que Petrarca foi também precoce na leitura e anotação dos textos sagrados. Da sua ligação visceral aos clássicos virá mais tarde a dizer a Boccaccio: «Li Virgílio, Horácio, Boécio e Cícero, não uma, mas mil vezes; e não me limitei a percorrê-los, mas li-os e estudei-os com um cuidado infinito. Devorei-os de manhã para digeri-los à noite; engoli-os na juventude para ruminá-los na velhice. E tornaram-se-me tão familiares, penetraram a tal ponto na minha memória e no meu sangue, identificaram-se de tal maneira com o meu espírito que, mesmo que eu não voltasse a lê-los no futuro, eles continuariam em mim, pois mergulharam as suas raízes na parte mais íntima da minha alma» (*Familiars*, XXII, 2)¹. Talvez por isso eles se misturassem nas suas reminiscências de velhice, tornando-se-lhe por vezes difícil distingui-los.

Finda aquela escolaridade, partiu para Montpellier e Bolonha, onde, ao longo de mais sete anos, estudou Leis e Direito Civil. Faz nesse período, e na sequência de uma crise académica que levou ao êxodo de muitos estudantes (1321), uma viagem por Imola, Rimini, Veneza, Pisa e Génova, regressando a Marselha por mar. Ainda em Bolonha, é provável que se tenha dado a estudos ligados à filologia e à erudição clássicas, bem como à poética. E, desde muito novo, fez também tentativas literárias em vulgar. Há quem pense que o exemplo de Dante, que em 1320 se encontrava em Ravenna, possa ter constituído um estímulo sugestivo nesse sentido. Na carta já referida ao irmão Gherardo, Petrarca recorda essa fase da vida, e o frene-sim, de que estavam possuídos, de se tornarem conhecidos do público: «Quantas vezes não torcíamos as sílabas e não deslocávamos as palavras (*quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus...*), que coisas não fazíamos para que essa nossa mania, que se não conseguíamos extinguir, deveríamos esconder por vergonha, fosse objecto de cantos e louvores?» (*Familiars*, X, 3).

No entanto, desgostado com os usos ínvios que via serem dados ao Direito, Petrarca resolveu regressar a casa sem ter concluído os estudos.

¹ Cit. por Ugo Dotti, *Pétrarque*, trad. fr., Fayard, 1991, p. 39.

Sentia-se mais atraído pelo convívio com os seus autores favoritos e por uma carreira literária do que pela prática forense, «l'arte / da vender parolette, anzi menzogne», como diz depois o Amor na canção que vem no *Canzoniere* sob o n.º 360. Tinha vinte e dois anos. A mãe morrera cerca de 1317-1318 e o pai morre em 1326. No ano seguinte de 1327, a 6 de Abril, vê Laura pela primeira vez, na Igreja de Santa Clara de Avinhão, à hora de prima. Não se sabe ao certo quem ela era. Laura de Noves? Laura de Sade pelo casamento? «Una gentilissima fanciulla figliuola del signor di Gabrielles, piccolla terra posta a le spalle d'essa valle (Vaucluse) i' cui nome era Lauretta», como se diz na biografia a abrir uma edição das obras de Petrarca do século XVI que consultei? Ninguém sabe.

Subsistindo embora as dúvidas quanto à identidade de Laura, a tendência geral vai no sentido de aceitar que não se tratava de uma mera ficção alegorizante, intentada para permitir combinações e variações incessantes sobre os temas do mito de Apolo e Dafne, transformada em loureiro ao fugir ao deus para evitar a sua perseguição, e da coroa de louros, significativa da glória do poeta, assim reunidos numa espécie de emblema da frustração amorosa e da recompensa literária.

Há documentos importantes, e da autoria do próprio Petrarca, que apoiam a tese da existência de Laura na vida real: a sua carta de resposta a uma irónica missiva de Giacomo Colonna, em que refuta energicamente a ideia de que se trate de uma ficção ou pretexto para escrever a sua poesia apoiada numa série de jogos de palavras (*Laura, l'aura, lauro, laurea...*), as referências indirectas que se pode supor serem-lhe feitas no *Secretum* e noutros lugares da obra, nomeadamente a observação muito precisa que ali o bispo de Hipona faz ironicamente a um corpo belíssimo, mas exausto pela doença e pelos partos («corpus illud egregium, morbis et crebris partibus exhaustum»), só concebível se se tratasse de uma pessoa concreta, e sobretudo uma nota autógrafa aposta no seu manuscrito de Virgílio em que refere as datas em que primeiro viu Laura (6 de Abril de 1327, à hora de matinas) e a notícia da sua morte, ocorrida também a 6 de Abril, em 1348, notícia que lhe chegara a Parma a 19 de Maio. Isto para não falar no «calendário»

² «Vita e costumi del poeta», *Il Petrarca / Con la sua vita nuouamente aggiunta*, impresso em Veneza por Pietro di Nicolini da Sabbio, em 1537.

inscrito numa série de poemas do *Canzoniere*, sobre o número de anos decorridos desde que se tinha apaixonado, na miniatura com o retrato de Laura que encomendou a Simone Martini, e a que se refere nas poesias n.ºs 77 e 78 do *Canzoniere*, e para não falar também nos *Trionfi*. A mesma musa explica a génese e a organização do *Canzoniere*, cujos textos Petrarca começa a passar a limpo cerca de 1336.

A despeito da sua aversão impaciente a Avinhão, ali encontrou Petrarca, desde muito novo, a efervescência cultural, as relações intelectuais e as bibliotecas que iriam ser decisivas na sua formação e no desenvolvimento dos seus gostos literários e filosóficos³. Pouco depois de ter regressado de Bolonha, já conhecido pela sua *scholarship* nos clássicos, achando-se em dificuldades económicas em consequência da morte paterna e, parece, de ele e o irmão terem sido espoliados pelos executores testamentários de *ser* Petraccho, abraçava a carreira eclesiástica tomando ordens menores e ligando-se à poderosa família dos Colonna, acompanhando Giacomo Colonna, bispo de Lombez, na sua viagem à Gasconha. No regresso, entrou em 1331, como capelão privado (*capellanus continuus commensalis*), ao serviço do irmão do bispo, o cardeal Giovanni Colonna, uma das personalidades italianas de mais peso na cúria pontifical, de quem diz ter sido para ele mais pai do que patrão e mais irmão do que pai (*Posteritati*).

Cerca de 1330 terá começado a escrever os poemas que viriam a formar os *Rerum vulgarium fragmenta*, isto é, as *Rime sparse* (expressão extraída do primeiro verso do primeiro soneto, acrescentado mais tarde «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»), ciclo a que veio depois, em 1516, a dar-se o título de *Canzoniere* e que, na sua maior parte, estaria estabelecido em meados de 1350, embora só em 1366 Petrarca retomasse o projecto de uma versão definitiva do conjunto, alterando a ordem de inserção de vários textos e acrescentando ou substituindo outros, tarefa que o foi ocupando até pouco tempo antes da morte. De 1333 datará o seu encontro com Dionigi Roberti da Borgo San Sepolcro, que lhe ofereceu um exemplar das obras de

³ Ugo Dotti, *op. cit.*, pp. 17-18; cfr. L.D. Reynolds e N.G. Wilson, *D'Homère à Erasme — La transmission des classiques grecs et latins*, Paris, CNRS, 1974, pp. 87 e segs.

Santo Agostinho que passou a trazer sempre consigo. De Santo Agostinho virá ele a fazer o seu interlocutor no *Secretum*. O autor das *Confissões* torna-se desde essa altura uma das inspirações decisivas de Petrarca para a filosofia do Homem e da História que foi ruminando e elaborando ao longo da vida e um modelo para o conhecimento e o autodomínio no tocante às paixões, numa linha que passa por Séneca e por Cícero e a que já houve quem chamasse de estoicismo cristão ou augustiniano⁴.

Viaja entretanto pela França, pela Flandres, pelo Brabante e pela Alemanha, visita, entre outras, Paris, Gand, Liège (onde descobre duas orações perdidas de Cícero, o *Pro Archia* e um apócrifo), Aix-la-Chapelle, Colónia e Roma, e aí se relaciona também com o chefe dos Colonna, Stefano (a sua ligação estreita a esta família durará até cerca de 1348). Em 1335, Bento XII concede-lhe o canonicato na catedral de Lombez, por interferência do cardeal Colonna. Nasce-lhe um filho natural, Giovanni, em 1337, a que se seguirá uma filha, Francesca, nascida em 1342, que o acompanhará até ao fim da vida. Nos dois casos, a identidade das mães é desconhecida.

Regressado entretanto a Avinhão, e não estando disposto a suportar o tédio que a cidade lhe causava, cerca de 1337 fixa-se em Vaucluse. Como ele mesmo diz: «Procurei um refúgio como se procura um porto, quando encontrei um pequeno vale solitário e ameno, que se chama Vaucluse, a quinze milhas de Avinhão; e aí nasce o Sorga, rei de todas as fontes. Preso pela doçura do lugar, para lá me transferi com os meus livros, quando já tinha trinta e quatro anos» (*Posteritati*). Foi para ele um lugar privilegiado de recolhimento e criação. «At Vaucluse he did most of his writing when in Provence: his poetry in particular, the Italian lyrics and the Latin hexameters that he wrote with such facility, constantly reflects the sights and sounds of his beloved valley.»⁵

⁴ Serena Fornasiero, *Petrarca: Guida al Canzoniere*, Carocci, 2001, p. 28; Kenelm Foster, *Petrarch Poet and Humanist*, Edinburgh University Press, 1984, p. 42. Para uma análise das relações com o pensamento de Séneca, cfr. a introdução de Ugo Dotti às *Rerum Familiars*, trad. fr., Les Belles Lettres, Paris, 2002, I, pp. XXXVI-XLII. Cfr. também Marc Fumaroli: «L'esthétique de Pétrarque, ne choisissant pas entre Cicéron et Sénèque, liait étroitement, dans le paradoxe de la création, l'imitation éclectique des modèles à la découverte d'un style personnel, chemin de la connaissance de soi» (*L'âge de l'éloquence*, Droz, 1981, p. 79).

⁵ Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 6.

Mas pretendendo libertar-se da sua paixão por Laura nesse lugar de solitária contemplação e reflexão, Petrarca em Vaucluse acabou por ficar ainda mais enredado no seu sentimento amoroso e nas suas contradições. Numa passagem das *Familiars* (VIII, 3), há uma referência expressa à composição do *Canzoniere* nesse contexto, ao mesmo tempo íntimo e bucólico: «Foi ali que nasceram essas rimas em língua vulgar sobre os meus tormentos juvenis, de que hoje me envergonho e me arrependo, mas que todavia são muito apreciadas, como se pode verificar, pelos que são afligidos do mesmo mal.»

Prosseguindo nos gostos que o norteavam desde a adolescência, Petrarca continua a dedicar-se ao estudo e edição dos clássicos e à leitura e meditação dos textos sagrados, à bibliofilia e à erudição, mantém grande actividade literária e copiosa correspondência com príncipes e magnates, aprofunda a sua reflexão como própria e alheia *consolatio philosophiae*, e vai recebendo benefícios que lhe permitem subsistir razoavelmente.

Ugo Dotti fala na sua tentativa de «fundir o ensinamento cristão nas perspectivas da cultura clássica e elevar a sua própria existência a um plano exemplar, em que se misturam e reflectem a realidade histórica da época, a sua experiência pessoal e temas culturais diversos e problemáticos»⁶. Por isso Petrarca é um dos pais fundadores do Humanismo, perseguindo um ideal ético em que a *sapientia* deveria coincidir com a *pietas*. Por outro lado, o seu entusiasmo pela Antiguidade clássica e a sua concepção da História centrada no louvor e exaltação da Roma pagã, que considerava focos de intensa luz intelectual por oposição às trevas seculares do Cristianismo e ao aristotelismo universitário, fizeram com que, no dizer de Panofsky, ele revolucionasse a interpretação da História «não menos radicalmente do que Copérnico [...] havia de fazê-lo quanto ao universo físico»⁷. Ao longo da sua vida, foi evoluindo do classicismo «puro e duro» da juventude para um classicismo «aplicado», adaptável às mais variadas circunstâncias e vicissitudes da vida, «para provar que o legado antigo é a cultura humana que melhor

⁶ Ugo Dotti, *Pétrarque*, p. 16.

⁷ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Paladin, 1970, p. 11.

acompanha os ensinamentos da religião», buscando a síntese humanista dos saberes⁸.

Ele mesmo se reivindica como pioneiro numa carta a Boccaccio: «Um louvor que me fazes não recuso: a estes nossos estudos, negligenciados por muitos séculos, por meu engenho muitos foram estimulados em Itália e muitos porventura fora de Itália; e com efeito sou o mais velho de todos os que hoje se dedicam a tais trabalhos» (*Seniles*, XVII, 2).

A sua obra latina torna-se conhecida muito cedo e traz-lhe a celebridade, ao ponto de, em 1341, ter sido coroado no Capitólio, em Roma, como *poeta laureatus*, uma vez que preferira o convite de Roma àquele que, no mesmo sentido e na mesma altura, lhe tinha feito a Universidade de Paris. As circunstâncias que rodeiam esta coroação são singulares. Embora já bem conhecido como humanista latino, Petrarca não produzira ainda obra poética que propriamente justificasse tal honraria, e ainda menos os dois convites que recebera e em cuja formulação tanto ele como os Colonna teriam estado envolvidos. Tendo optado por Roma, e seguindo assim o parecer do cardeal Colonna, com quem se aconselhara a tal respeito, quis primeiro ser «examinado» quanto ao seu talento pelo rei de Nápoles e da Sicília, Roberto

⁸ Francisco Rico, *El sueño del humanismo / De Petrarca a Erasmo*, Ediciones Destino, 2002, p. 60. Cfr. Paul Oskar Kristeller, «Petrarch», in *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, 1964, pp. 1-18; John Stephens, *The Italian Renaissance / The Origins of Intellectual and Artistic Change before the Reformation*, Longman, 1992, pp. 15-22. Profundamente negativo e sardónico é o retrato do Petrarca filósofo e humanista feito por Bernard Quilliet, *La tradition humaniste*, Fayard, 2002, mais parecendo uma espécie de ajuste póstumo de contas com o cantor de Laura, talvez pela desconfiança que este nutria em relação ao aristotelismo sorbonífico. Na obra citada é feita uma caricatura de Petrarca: *Persuadé de sont génie et bouffi d'orgueil... cette Laure sur laquelle il a donné d'autant moins de détails qu'il n'avait peut-être pas grand chose à en dire... il reste ce qu'il est fondamentalement: un gros homme sensuel, gourmand et luxurieux... ce qu'il y a de pire, ce sont ses prétentions, et plus particulièrement ses prétentions de philosophe... os únicos clássicos qu'il connaisse vraiment, c'est-à-dire les plus superficiels, les plus piétres, Cicéron et Sénèque... ce pauvre Pétrarque... il est difficile d'aller plus loin dans le ridicule... notre pauvre Pétrarque n'est jamais très à l'aise dès qu'il s'agit de manier des idées plus ou moins philosophiques... Quilliet concede todavia tratar-se de um *grand poète italien* e ter, como autor latino, *une exceptionnelle qualité du style* (cfr. pp. 203-208). Ante este requisito, também se fica sem saber se o autor teme pela glória de Montaigne...*

d'Anjou. Essa estratégia de consagração política, institucional e literária resultou em pleno. O cerimonial da entrega da coroa de louros, que ele mesmo apresenta como a restauração de um costume que se tinha perdido havia muito, teve lugar com grande pompa. A coroa foi-lhe entregue por Orso dell'Anguillara, uma vez que a doença impedira Roberto d'Anjou de estar presente. Terminada a cerimónia, Petrarca depõe a coroa recebida no túmulo de S. Pedro.

Entre várias razões, a coroação representava decerto para Petrarca uma «mais-valia» na sua emulação com a sombra gloriosa de Dante Alighieri, *ille nostri eloquii dux vulgaris*, a quem, de resto, manda saudações para o Além através do finado Sennuccio del Bene (*Canzoniere*, 287). Dante, na *Divina Comédia*, não deixa de aludir a idêntica distinção, que, segundo Boccaccio, muito almejava e se lhe frustrou (*Paraiso*, XXV, 1-12)⁹.

Ugo Dotti assinala ter-se tratado de um acontecimento de importância extraordinária, não apenas na biografia do laureado, em que constitui um ponto de chegada e um ponto de partida, mas na história da cultura, pois «representa a consagração do humanismo como modelo de um saber novo que se opunha, mesmo que, num primeiro momento, apenas de modo subterrâneo, ao da Idade Média tardia em vigor nas diversas escolas e das universidades»¹⁰.

No Outono de 1342, volta para Vaucluse, onde escreve o *Secretum*, diálogo com Santo Agostinho em presença de uma dama nua, a Verdade. Após a morte do irmão Gherardo (1343), desloca-se a Nápoles numa missão política a que hão-de seguir-se várias outras.

⁹ Diz Boccaccio, a propósito de Dante: «Vaghissimo fu e d'onore e di pompa per avventura più che alla sua inclita virtù non si sarebbe richiesto. [...] E perciò, sperando per la poesi allo inusitato e pomposo onore della coronazione dell'alloro poter pervenire, tutto a lei si diede e istudiando e componendo. E certo il suo desiderio veniva intero, se tanto gli fosse stato la Fortuna graziosa, che egli fosse giamai potuto tornare a Firenze, nella quale sola sopra le fonti di San Giovanni s'era disposto di coronare; acciò che quivi, dove per lo battesimo aveva preso il primo nome, quivi medesimo per la coronazione prendesse il secondo» (*Vita di Dante*, Moretti & Vitali, 1991, pp. 130-132).

¹⁰ Introdução ao Livro IV das *Rerum Familiarum*, trad. fr., Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 10.

Sendo ocioso referir em detalhe a multiplicidade das suas viagens, contactos e missões, fiquemo-nos apenas pela síntese de alguns dados biográficos e aspectos mais relevantes. Em Parma escreve a canção «Itália minha», verberando as dissensões entre os homens que cada vez afastavam mais a Itália da sua antiga grandeza, do seu esplendor imperial e do seu papel geopolítico. Regressa à Provença em 1346. Deixa-se tentar pelo sonho de unidade republicana de Cola da Rienzo (1347), de quem todavia vem a afastar-se prudentemente, ante as perturbações da ordem social de que são vítimas algumas das principais famílias patrícias, entre elas a dos Colonna, e o êxito cada vez mais problemático do tribuno.

Na peste negra de 1348-1349 perde amigos e protectores e também Laura. Este período perturbado é decisivo para o reexame e a reorientação da sua vida moral e para a revisitação da sua obra. Os próprios poemas lhe pareciam contraditórios e confusos, quase irreconhecíveis, «não porque tivesse mudado o seu aspecto, mas porque tinha mudado a minha maneira de pensar»¹¹. O projecto autobiográfico ligado ao que viria a ser o *Canzoniere* torna-se mais denso sob a pressão daquelas circunstâncias íntimas. Nomeadamente no tocante à obra em vulgar, a dialéctica petrarquiana começa por se estabelecer entre a dispersão dos *fragmenta* e a unidade global daquele projecto, minuciosamente regulada em termos cronológicos e simbólicos, mesmo quando possa considerar-se discutível a exactidão factual invocada ou implícita. Em paralelo, vai-se desenhando a tensão entre o terreno e o divino, o corpo e a alma, o accidental e o essencial, que também ilumina poderosamente aquela estruturação global.

Entretanto, retoma as suas deambulações. Continua a viajar. Considera-se um *peregrinus ubique*, um viajante de toda a parte, e entende as viagens como uma «doença nobre», intrínseca à condição humana, o que o leva a comparar-se a Ulisses, porventura tendo presente o «auto-retrato» que este faz no Canto XXVI do *Inferno* («l'ardore / ch'io ebbi a divenir del mondo esperto / e degli vizi umani e del valore») e fazendo sobre ele uma variação em *Familiars* III, 2, ao notar o seu próprio «multa videndi ardor per terras ac maria».

Não obstante as suas sucessivas intervenções diplomáticas e políticas ao serviço de vários protectores e das suas próprias ideias, Petrarca não está

¹¹ Cit. por S. Fornasiero, *op. cit.*, p. 32.

propriamente interessado numa acção cívica. Prefere a solidão contemplativa e criativa. Quando descobre as *Epistolae ad Atticum* de Cícero, na biblioteca da catedral de Verona, não consegue perceber por que razão o seu ídolo de eloquência latina se meteu nos funestos trabalhos da acção política... Escreve para o Hades uma carta a Marco Túlio, censurando-o por ter trocado o *otium* e a calma intelectuais por essa actividade que só lhe trouxe maus resultados (*Familiars*, XXIV, 3). Mas o exemplo romano frutifica, a dignidade do *otium* passa a ser concebida como ligada à necessidade de acção e no seu espírito «uma ideia humanista de *virtus* começa a substituir a de *paupertas* como norma única»¹².

A despeito da sua permanente relação com os grandes, dos serviços que lhes ia prestando e das prebendas e benefícios recebidos de vários deles, defende-se sem rodeios das acusações de subserviência e oportunismo, insistindo no facto de sempre ter preservado a sua independência intelectual. Às tantas, chega mesmo a recusar um bispado: «Praelaturam itaque nullam volo, nec volui quidem unquam; similiter nec benefitium curatum quodcunque, quamvis opulentissimum; satis est mihi unius animae meae cura»¹³... As sucessivas protecções fazem-no todavia evoluir de uma mediania confortável para uma situação de quase riqueza entre 1350 e 1360, o que não o impede de observar que «até agora descobri que enquanto mais crescem os meus meios de vida, menos desejo mais» (*Familiars*, XIX, 17).

Desloca-se a Roma por ocasião do Jubileu e, na passagem por Florença, conhece Boccaccio em 1350. Deixa a Provença em 1353, para entrar ao serviço dos Visconti, de Milão, de quem chegou a ser embaixador, visita o imperador Carlos IV em Praga, e dedica-se aos trabalhos de preparação da edição definitiva do *Canzoniere*. Troca Milão por Veneza em 1361, embora mantendo a sua relação com os Visconti. Em 1370, tendo desistido, por força de uma síncope que o acometeu em Ferrara, de ir visitar o papa Urbano V, que voltara a transferir a sede do papado para a Cidade Eterna, retira-se para Arquà, perto de Pádua, onde vem a morrer a dois dias de completar setenta anos, em 18 de Julho de 1374.

¹² Hans Baron, *En busca del humanismo cívico florentino / Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*, trad. esp., Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 151.

¹³ Cit. por George W. McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton University Press, 1991, p. 183.

* * *

Na sua obra latina de prosador, e para referir só os títulos principais, ao *De viribus illustribus* (1337/1338) e ao *Secretum* (1343) virão a seguir-se os tratados *De vita solitaria* (1346), *De otio religioso* (1347), *De remediis utriusque fortunae* (1366) e *De ignorantia* (1367), a que um vastíssimo epistolário (as *Familiares* e as *Seniles*) faz contraponto. Mas está ainda longe de ser conhecido todo o seu legado escrito.

A obra poética latina compõe-se de 64 epístolas em verso, das 12 élogas do *Bucolicum Carmen*, uma das quais, a décima, dedicada à morte de Laura, do poema *Africa* e de algumas peças de menor envergadura, enquanto a poesia em vulgar consiste nos 366 textos dos *Rerum vulgarium fragmenta* (ou *Canzoniere*, ou *Rime sparse*, títulos que foram dados posteriormente ao conjunto), nos *Trionfi*¹⁴, escritos em *terza rima* e provavelmente depois de 1355, e nalgumas peças avulsas, não incluídas nos *Fragmenta*, ou rejeitadas. De notar que, para Petrarca, a poesia latina se faz com «versos», enquanto a poesia em vernáculo se faz com «rimas», e que por vezes aflora nele uma certa tendência a minimizar a importância que atribui à sua poesia em vulgar: indicia-o logo o termo *Fragmenta* e ainda o facto de ter chamado a alguns dos seus textos «iuveniles ineptiae», e a outros «nugae» ou «nugellae», afectando um desprendimento quanto a eles que provavelmente não era mais do que uma atitude literária.

Os *Rerum vulgarium fragmenta*, único título que há a certeza de ser de Petrarca e a que aqui chamo simplesmente *Rimas*, termo que ele também usou para os designar, compõem-se de formas de origem siciliana ou provençal

¹⁴ Tanto o *Africa* e o *De viribus illustribus* como os *Trionfi* tiveram posteriormente uma influência programática importante na obra dos artistas plásticos do renascimento. Cfr. James Hall, *A History of Ideas and Images in Italian Art*, John Murray, Ltd., 1983, pp. 234-239, e Anne B. Barriault, «*Spalliera*» *Paintings of Renaissance Tuscany / Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 146-147 e bibliografia aí citada. Quanto à importância da obra de Petrarca para Francisco de Holanda, cfr., além da tese de Rita Marnoto e da bibliografia aí citada, Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Difel, 1992, pp. 75-85. É muito interessante a relação aí estabelecida entre os *Triunfos* de Holanda e os *Trionfi*, bem como a demonstração da presença do soneto 80 do *Canzoniere* no começo do Capítulo 34 do Livro I de *Da Pintura Antiga*.

do *Duocento* e do *Trecento*, num total de 317 sonetos, 29 canções, 9 sextinas (sendo uma dupla), 7 baladas e 4 madrigais. Desde muito cedo, a tradição editorial divide o conjunto em duas partes: a análise do manuscrito Vat. Lat. 3195, adiante referido, permite concluir que essa divisão foi estabelecida pelo próprio autor, o que se conforta com uma sua carta a Pandolfo Malatesta em que diz ter mandado deixar espaços adequados (folhas em branco) no fim de uma e de outra partes («mandavi quod utriusque in fine bona spatia liquerentur»); a partir do século XVI, passou a designar-se a primeira por *in vita di madonna Laura*, abrangendo as peças que vão do n.º 1 ao n.º 263, e a segunda por *in morte di madonna Laura*, incluindo as que vão do n.º 264 ao n.º 366, muito embora o primeiro texto em que se reflecte a morte de Laura seja o n.º 267.

Não sendo este o lugar para desenvolvidas referências à tradição manuscrita e editorial, bastará consignar aqui que o mais importante manuscrito, feito sob a supervisão e, em parte, com intervenções do punho do próprio autor, é o códice da Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma (Vat. Lat. 3195), sendo ainda de mencionar o Vat. Lat. 3196 («codice degli abbozzi»). Com base nos vários manuscritos, Alberto Chiari distingue nada menos de nove fases na elaboração do *Canzoniere*: a primeira, segunda e terceira, documentadas pelo autógrafo Vat. 3196 («codice degli abbozzi»), a quarta, da mão de Boccaccio, pelo ms. Vaticano Chigiano L. V. 176, as quinta, sexta e nona, pelo ms. Vat. Lat. 3195, a sétima, pelo ms. Laur. XLI, 17, e a oitava, pelo ms. D. II, 21 da Biblioteca Quiriniana de Brescia, acrescentando que, se já a primeira responde a um critério selectivo e ordenativo e a segunda aponta a uma bipartição da colectânea, a terceira nos dá a possibilidade de colher as linhas orientadoras fundamentais da ordenação e da cronologia estruturante dela¹⁵.

O vulgar de Petrarca é o florentino, mas deve notar-se a particularidade de o autor não ter nascido, nem crescido, nem sido educado, nem permanecido em Florença (onde só terá estado uma única vez, em 1350). O seu

¹⁵ Alberto Chiari, Introdução à edição do *Canzoniere*, Mondadori, 1985, pp. 8-9. Cfr. Kenelm Foster, *op. cit.*, pp. 92 e segs., para a síntese, por vezes crítica, da investigação por todos os especialistas reputada fundamental de E.H. Wilkins, *The Making of the Canzoniere*.

léxico (cerca de 3275 lexemas, segundo Serena Fornasiero¹⁶) é mais reduzido e mais abstracto do que o de Dante. Talvez porque, para Petrarca, o latim fosse a verdadeira língua italiana e, como diz Umberto Bosco, ele tivesse procurado, ao exprimir-se em florentino, escrever «poesia degna della latina con una lingua inferiore»¹⁷. Talvez porque, ao contrário do que sucedeu com Petrarca, Dante cresceu, viveu e escreveu imerso na língua de Florença («questo prezioso volgare»), o que lhe permitiu as suas fulgurantes notações da realidade concreta, sobretudo na *Divina Comédia*. Talvez ainda porque a poesia lírica, na sua matriz provençal, tendesse a tornar-se mais abstractizante a partir dos seus rituais amorosos estabelecidos e dos seus códigos de representação da figura da mulher amada.

O vernáculo de Petrarca será assim um florentino bebido na tradição literária (e «ciceronianamente» estruturado na sua arquitectura sintáctica, como observa Mario Fubini, a propósito dos sonetos do *Canzoniere*¹⁸), ou, como diz Serena Fornasiero, que duvida de que o florentino tenha sido a sua língua de comunicação e uso quotidiano, uma vez que até as suas notas para uso pessoal eram escritas em latim, «um florentino “transcendental” (como o definiu Gianfranco Contini), uma língua rarefeita, filtrada através de uma distância espacial e temporal, uma língua nutrida de literatura e construída para um uso exclusivamente literário»¹⁹. Mais mitigado, Kenelm Foster pensa que «presumably he conversed in his native Tuscan with other Italians, and with himself when not thinking in Latin»²⁰.

Estando tão à vontade numa língua como na outra e tendo havido mesmo humanistas tardios que, quanto ao seu uso do latim, «torceram o

¹⁶ S. Fornasiero, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷ Cit. por Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸ Mario Fubini, *Métrica y poesía*, trad. esp., Planeta, 1970, p. 264.

¹⁹ S. Fornasiero, *op. cit.*, p. 110.

²⁰ Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 23. Tem cabimento remeter, a este respeito, para uma observação genérica de Kristeller: «A ideia de que a literatura em latim e a literatura em vernáculo se dividiam em dois campos adversários, que reciprocamente se excluía, foi representada desde os Românticos por muitos historiadores da literatura e está ligada ao desconhecimento do latim, o que foi a causa do descaso continuado e da negligência quanto à literatura humanística latina, mas tal perspectiva não corresponde aos factos históricos tal como actualmente os conhecemos» (*Humanismus und Renaissance*, W. Fink Verlag, s.d, II, p. 23).

nariz por ele ser ciceroniano de menos e petrarquiano de mais»²¹, já se observou que o italiano de Petrarca é mais frio e reflectido, e até menos espontâneo, do que o seu latim. Viktor Klemperer aventa uma hipótese interessante: «A sua alma vivia em igual medida nas duas línguas: e se ele vestiu o seu amor quase sempre de italiano, fê-lo a partir do sentimento medieval de que a língua da Teologia e da Filosofia não é adequada para circunstâncias baixas e bem pecaminosas»²². Já agora, observe-se que, pelo menos desde Dante, o *volgare* se tornara perfeitamente idóneo para abordar temas de alta elevação...

«Em jovem trabalhou-me um amor fortíssimo, mas único e honesto, e mais me teria trabalhado se a morte, acerba mas útil, não tivesse extinto aquela chama quando já enlanguescia.» Assim descreve Petrarca em *Posteriori* a sua fixação sentimental em Laura. E logo o primeiro texto das *Rimas*, de escrita tardia mas a abrir o ciclo, aponta palinodicamente nessa direcção.

Penso que não será necessário questionar a realidade da existência de Laura para compreender o papel que ela assume no processo da criação petrarquiana. Os textos autorizam a suposição de que Laura não deu seguimento às pretensões de quem dela se tinha enamorado. Por seu turno, a cronologia da vida do poeta mostra-o em constantes deslocações e ausências, quer de Avinhão, quer de Vaucluse. E a sua biografia depõe no sentido de terem existido outras mulheres na sua vida. Quanto a Laura, o *Secretum*, iniciado em 1342, refere-a já então desfigurada pelas doenças e por sucessivas maternidades, condição em que ela nunca aparece no *Canzoniere*.

Se Petrarca não a encontrou com regularidade nem manteve com ela nenhuma relação especial, como é o mais provável, isso significa que a elevou a um estatuto emblemático, em que porventura se incorporam também outras experiências amorosas que se sabe terem existido. E significa ainda que o autor, como aliás é geralmente admitido, ficcionou muitas das situações concretas a que alude nos mais de quarenta anos que vão de 1327 (ou 1330, ano em que terá começado a esboçar os *Fragmenta*) a 1374.

²¹ Viktor Klemperer, «Italien / Renaissance-Beginn: 1. Petrarca», *apud Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur Franzoesischen Revolution*, Potsdam, Athenaion, 1931, p. 38. Cfr. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 79 e n. 72.

²² Viktor Klemperer, *op. e loc. cit.*

A partir de uma situação concreta, afinal só importante para o próprio, entrou-se assim num caso de ambígua alegorização, em que, por força de estímulos sucessivos, o próprio funcionamento da memória contribuiu para desenhar essa alegoria da mulher amada e em que a destreza retórica, por sua vez, reelaborou no sentido já referido uma série de alusões ao mito de Apolo e Dafne e à coroa simbólica da glória do *poeta laureatus*. A Laura real torna-se um arquétipo ideal que se presta a essa permuta constante entre tais dimensões mitopoéticas e a ordem «autobiográfica», mesmo que factualmente simulada. É a LAURETA LAUREATA, ou LAUREA, do soneto em cuja *fronte* e *sirma* este jogo se faz pela disseminação de sílabas em letra maiúscula e que vem no *Canzoniere* sob o n.º 5. E toda a posterior criação poética petrarquiana *in morte di madonna Laura* não fez mais do que prolongar o processo, enriquecendo-o com as notas decorrentes do sentimento da perda irremediável, da passagem do tempo, da humanal decadência, do arrependimento e da vontade de redenção. Por isso, ambos, Petrarca e o cardeal Colonna (ou ainda Boccaccio, que faz uma interpretação em tudo semelhante à do cardeal), estavam certos, cada um à sua maneira: o primeiro, ao dizer que Laura tinha existência efectiva; o segundo, ao insinuar com ironia que ela era um simples pretexto para a criação literária. Se não era, tinha-se tornado...

Enumerando rapidamente algumas das linhas de força do *Canzoniere*, temos, entre lágrimas, suspiros, gemidos, censuras, ansiedades e frustrações: o conflito íntimo entre a aspiração a um amor elevado e as loucuras do desejo; as várias fases do enamoramento e os pressentimentos, disseminados aqui e ali, ligados ao *leitmotiv* da doença e da morte; o reflexo da paisagem nos estados de alma; o acentuar do sentimento da culpa própria e da oposição entre a razão e os sentidos; a intuição de que a antevisão do céu se deve ao amor por Laura; o contraste entre o amor honesto por ela e a vontade de fama e glória literárias; os poemas de inspiração política, quer sobre a Itália, quer sobre o desprezo que a corte papal (a Babilónia ímpia) inspirava a Petrarca; o debate entre esperanças e as dúvidas sobre a receptividade de Laura ao seu amor; as amargas evocações e os trajectos da alma cada vez mais angustiada após a morte de Laura; a sublimação da imagem desta como intercessora para a salvação eterna; a entrega crescente a essa preocupação de salvação da sua alma e o esforço de rejeição de todo o passado sentimental

vivido. A tudo isto se junta a consciência de um papel *soulageant* da palavra poética, a aliviar os tormentos do mesmo passo que lhes dá voz e os exprime.

Para Petrarca coexistem, no Amor, uma dimensão física e outra metafísica, gerando-se uma tensão entre o lado terreno e o lado divino que acaba por resolver-se em favor deste último. O que há de autobiografia nas *Rimas* de Petrarca tem de correlacionar-se com essa concepção de Amor, também ligada à Virtude e ao Bem e como tal interiorizada pelo autor, e que, progressivamente afinada com a evolução das suas meditações íntimas e escatológicas, implica uma libertação, mesmo que contra vontade, das armadilhas da sensualidade. Em Petrarca, essa mesma concepção, ainda proveniente da angelização da mulher nos poetas do *dolce stil nuovo*, mas distinta dela por mais concretamente indutora da paixão, da tortura amorosa e da renúncia a contragosto ao objecto delas em termos mais fisicamente existenciais e ras-teiros²³, e patente em quase todos os momentos do ciclo, coexiste com um sentimento quase vexatório, mas estoicamente transfigurado em sagesa, da passagem do tempo, do encanecimento e da degradação do corpo, e também de uma profunda frustração por lhe ser negado muito (praticamente tudo...) do que ele pretenderia receber da dama que era o objecto do seu enlevo.

Laura, configurada como a depositária de todas as virtudes e de todas as qualidades físicas e morais que correspondem à perfeição, e objecto do mais profundo e apaixonado sentimento amoroso, traduzido nos simultâneos e intensivos «cuidar e suspirar» do poeta (ao contrário do que virá depois a suceder entre nós nos poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende que pretextam opor polemicamente os termos daquela dicotomia...), é uma espécie de emanção divina que tem o seu lugar cativo no céu e que constantemente se recusa e se furta na terra para se prometer no Além ao seu cantor, ou para ele se convencer de que assim não deixará de acontecer. Mas, diferentemente da Beatriz de Dante, Laura não é um agente privilegiado (e quase herético face à ortodoxia da Igreja) do conhecimento da ordem cósmica... É antes uma mulher que se move numa roda palaciana,

²³ Cfr. Rita Marnoto, verbete «Petrarquismo» em *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Ou, como já escrevia sugestivamente De Sanctis, «è il corpo di Laura, non come la bela faccia della sapienza, ma come corpo, che gli scalda l'immaginazione» (*Storia della Letteratura Italiana*, Feltrinelli, 1970, p. 257).

exponente de nobreza, graça, gentileza e qualidades morais, cujos dotes físicos são enaltecidos à maneira do tempo, numa hierarquia que passa sobretudo pelos cabelos e pelos olhos, mas a que crescem as mãos, a tez, o vulto, o traje, e, sinal-limite da ausência repescada por um frustrante exercício da memória, as pègadas... Mas, a um nível mais profundo, como diz Serena Fornasiero, que compara a *Vita Nuova* ao *Canzoniere*, há em comum quanto a estas duas figuras «a exemplaridade de um amor progressivamente sublimado e não destruído pela morte física da mulher, a capacidade de introspecção do protagonista-autor e a possibilidade de em ambos se ler num plano simbólico o percurso de uma refundação espiritual»²⁴. Em todo o caso, mesmo para a opinião maioritária que aceita não ser Laura uma simples ficção alegórica para fins de composição poética, há na figura dela uma espécie de substância... desmaterializada, pelo próprio facto de ser constantemente representada e *representificada* na memória e por um conjunto de tópicos cuja reiteração obsessiva acaba por ter um efeito abstractizante.

Escreve Rita Marnoto que «Petrarca foi o primeiro homem de letras a compreender que o universo fluido e aberto da palavra poética é sem dúvida a melhor forma de traduzir a nova sensibilidade lírica, o diapasão capaz de acompanhar em unísono todas as vibrações do amante, do pecador e do devoto»²⁵. Essa fluidez e variabilidade explica a natureza dos *fragmenta*: poesias que foram sendo escritas num determinado enquadramento sentimental, à medida que a idade, a reflexão e as noções de amor, de pecado e de arrependimento do autor evoluíam e ganhavam pesos específicos diferentes na sua consciência. Por outro lado, a geral fugacidade e ilusoriedade das aparências e a desordem dos instintos encontram nas constringências do soneto, da canção e da sextina, de longe as peças mais numerosas da sequência, uma forma de estabilidade precária e sempre posta em causa. «Petrarch's idolatry, his so-called narcissism, the palinodic poems — all are willed attempts to fix the endless migrations of desire in a stable form»²⁶, observa Giuseppe Mazzotta, acrescentando que a linguagem «traí» o desejo, tanto no sentido

²⁴ S. Fornasiero, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, p. 22.

²⁶ Giuseppe Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, Duke University Press, 1993, p. 78.

em que o revela e espia, como naquele em que envolve uma alteridade (*otherness*) essencial relativamente ao desejo que a gera.

«A própria arquitetura do seu *Canzoniere*, trabalhosa, paciente e calculadamente estabelecida, procura espelhar simbolicamente num itinerário poético os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário autobiográfico» (Aguiar e Silva)²⁷, itinerário esse que, pode dizer-se, se desenvolve quase sempre a uma distância considerável do ser amado ou então evoca a «distância» ou o descaso que este introduziu em determinadas situações, ou converge orientadamente para uma outra forma de distância regeneradora em nome de um Bem supremo que é o da salvação da alma.

Sem curar aqui de uma unidade conceptual entre a obra em vulgar e a obra latina de vocação introspectiva e porventura não só essa, toda a subjectividade petrarquiana, a sua visão do Homem, da História e da Natureza, a sua ligação com a cultura antiga (as *Rimas* «also codify the psyche in terms that are closely linked with paganism and metamorphosis», segundo Leonard Barkan²⁸) e com a *pietas* e a teleologia cristãs, as vicissitudes caleidoscópicas por que passam sucessivamente os sentimentos que exprime, a capacidade poética, o próprio sentido da memória, da metamorfose e do envelhecimento — tudo isso é condicionado pelo ser da mulher amada assim concebida e tomada como referência absoluta, entre a adoração expressa, o desejo físico induzido pela sua beleza²⁹ mas reprimido e um progressivo adensar, cada vez mais interiorizado, do *contemptus mundi* e, nos três poemas finais, do «anti-Laura mood and theme [...] rather too abruptly introduced» (Kenelm Foster)³⁰. Neste sentido, o *Canzoniere* evolui do envolvimento amoroso para um alheamento-limite em relação a ele, e tal perspectiva fica expressamente consignada logo no soneto que abre o conjunto.

A força amorosa personifica-se no Amor, cujos atributos tradicionais, arco e setas, e a capacidade de enlear ou de amarrar, ferem sucessivamente

²⁷ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Cotovia, 1994, p. 182.

²⁸ Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh / Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, 1986, p. 206.

²⁹ Observa J.V. de Pina Martins que, «na dialéctica do *Dolce stil nuovo*, o amor, sempre identificado com a beleza espiritual e orientado no sentido da exaltação de um Belo que é Virtude, pode encontrar um estímulo na visão da beleza física da mulher. Este aspecto não tem sido suficientemente relevado até hoje» (*Cultura Italiana*, Verbo, 1971, p. 129).

³⁰ Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 46.

o poeta, atingindo-o no mais fundo de si mesmo, quer em alegorias directas, quer por assimilação do brilho dos olhos ao dardejar das flechas ou do entrançado dos cabelos aos nós a que o ser do poeta se sente preso. E a dialéctica petrarquista nasce da explicitação e da exploração das contradições psicológicas geradas nesse estado, nomeadamente as metáforas do fogo e do gelo, do frio e do calor, dos jogos de pares de oposições como as da paz e da guerra, do mal que é bem e do bem que é mal, do sofrimento que é consolação e vice-versa, da vida que é morte e da morte que é vida, numa perplexa, antitética e interrogante dimensão em que a razão desmente os sentidos, que persistem em ficar surdos a esse desmentido³¹.

A geral tonalidade melancólica, quer pela constatação da não realização do desejo físico, quer pela sua sublimação, quer ainda pela constante sombra da morte como ameaça ou presença efectiva, acentua-se contemplativamente com um novo sentimento da paisagem em interacção com o eu e das variações combinatórias da *Ich-Dichtung*, em que tudo o mais se esfuma³², no modo inovador que consistiu na organização de uma colecção, ou vasto ciclo de 366 peças (número evidente e eminentemente simbólico), em que diferentes formas poéticas são organizadas ao longo do tempo um pouco como um *work in progress*, e em que Petrarca ainda estava a trabalhar no ano em que morreu, comportando cada texto a dupla e inevitável possibilidade de uma leitura individualizada e de uma leitura inserida no lugar que ocupa em toda a sequência. Vão-se estabelecendo subtis articulações entre vários grupos e subgrupos desses textos, com remissões, retomas, recorrências, reverberações e ecos, lexicais, sonoros e temáticos, que reforçam a unidade na variedade. «O *Canzoniere* muda com Petrarca: é um paradigma

³¹ «No Italian poet before Petrarch, to my knowledge, made so creative use of these literary/physiological/psychological commonplaces. The result is a more radical and pitiless rhetoric of self-negating action, pushing the iterative process into finer and more intimate paradoxes» (Thomas M. Greene, *The Light in Troy / Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, 1982, p. 121).

³² «La malinconia del Petrarca è la coscienza della sua interna dissonanza e della sua impotenza a conciliarla, malinconia insanabile, perchè il male non è dell'intelletto, è nella volontà non certo ribelle, ma debole e contraddittoria [...] è la malinconia di un mondo nuovo che, oscuro ancora alla coscienza, si sviluppa in seno al medio evo e ci sta a disagio, e tende a sprigionarsene, e non ne ha la forza per la resistenza che trova nell'intelletto» (De Santis, *op. cit.*, pp. 269-270).

do movimento, da incerteza e do sentido da mortalidade que vimos transparecerem nos seus escritos latinos» (Nicholas Mann)³³.

Na célebre carta (*Familiares*, IV, 1) que escreve a Dionigi de Roberti sobre a ascensão do Mont Ventoux que fizera, na companhia do irmão Gherardo, em 1336, e que é um documento fundador das práticas da interacção reflexiva entre o mundo exterior e o mundo interior na consciência europeia, há duas passagens que sintetizam todo o percurso moral petrarquiano. A primeira é a da ascense *ad beatam vitam*, que implica vencer os obstáculos mais difíceis, em paralelo com a metáfora da escalada montanhosa e da tenacidade voluntária que nela deve ser posta, sendo difícil aos homens irem-se apercebendo desse trajecto, «quod corporis motus in aperto sunt, animorum vero invisibiles et occulti», porque os movimentos do corpo estão à vista, mas os da alma são invisíveis e ocultos. «Os seus pensamentos, durante a marcha, deixam o corpóreo pelo incorpóreo, trocam o espaço e a paisagem pelo tempo e pela temporalidade» (Horst Guenther³⁴), como, noutros casos, a visão das ruínas lhe desperta o visionarismo histórico sobre a Roma antiga³⁵.

A segunda é já, de algum modo, o programa implícito do *Canzoniere*, entre as incertezas, os tormentos, as contradições e as ambiguidades em que se debate a consciência angustiada, com uma subtilidade analítica do eu que pre-nuncia Montaigne: «O que costumava amar, já não amo; minto: amo, mas amo menos; ainda assim continuo a mentir: amo, mas mais envergonhadamente, mais tristemente; agora é que disse a verdade. De facto, é assim: amo, mas desejaria não amar o que amo, desejaria odiá-lo; amo todavia, mas sem querer, mas coagido, mas triste e em pranto. E, mísero, em mim mesmo experimento aquele famosíssimo dito: *Odiarei se puder; se não, amarei apesar de mim.*»

³³ Nicholas Mann, *Pétrarque*, trad. fr., Actes Sud, 1989, p. 78.

³⁴ Horst Guenther, *Le temps de l'Histoire / Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire de Saint Augustin à Pétrarque de Dante à Rousseau*, trad. fr., Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995, p. 88.

³⁵ Cfr. Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Basil Blackwell, 1988, pp. 30 e segs. A melhor análise do funcionamento da visão das ruínas romanas no espírito de Petrarca é, provavelmente, a de Leonard Barkan, *Unearthing the Past / Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, Yale University, 1999, pp. 24-25. Cfr. ainda Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines / Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, pp. 39 e segs.

Simplesmente, o que em Petrarca era um processo de autoconhecimento, de introspecção, de integração do mundo na consciência, do registo ágil da mutabilidade fenomenológica do eu, de explicitação dos aspectos e impulsos contraditórios da existência individual, mesmo de experimentação poética e técnica, torna-se muitas vezes uma simples fórmula, de ginástica cerebral e conceptual e de emprego quase mecânico, em muitos dos seus seguidores europeus, ressalvadas as evidentes excepções, muito em especial a camoniana, isto a despeito do remoque despropositado de Álvaro de Campos, para quem Camões «usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida» e também: «Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca [...]»³⁶.

Na poesia europeia, Camões foi dos que compreenderam mais a fundo a dimensão existencial da lírica petrarquiana e o coeficiente de absurdo irresolvido do destino humano que ela punha à vista nas suas séries de antíteses, investindo de ressonâncias pessoais e dramáticas o seu testemunho poético e vindo mais tarde, em «Sóbolos rios», a desenhar um itinerário penitencial cuja progressão, do canto do amor profano ao canto de amor divino, sendo diferente na marcação dos tempos, é estruturalmente semelhante à do Petrarca do *Canzoniere*. O que não o impediu de, muito portuguesamente «achegador a elas», como diria Fernão Lopes, ver e ironizar a rarefacção do ideal das «madamas Lauras», o amor «pela passiva» e a acção de «outros esquadrinhadores d'amor mais especulativos», através da personagem de Duriano, no *Filodemo*: «Eu vo lo direi: porque todos vós outros, os que amais pela passiva, dizeis que o amor fino como melão, não há de querer mais de sua dama que amá-la; e virá logo o vosso Petrarca, e vosso Petro Bembo, ateado a trezentos Platões, mais safado que as luvas d'um pajem d'arte, mostrando razões verosímeis e aparentes, para não quererdes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela.»

Mas não se torna necessário seguir aqui essa múltipla deriva a partir de finais do século XV e em especial do século XVI. A literatura sobre estes aspectos é muito abundante e sólida. O leitor interessado pode encontrar em obras como *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*, de Leonard Forster, ou, entre nós, a tese monumental (e fundamental) de Rita Marnoto,

³⁶ Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética* (selecção de Jorge de Sena), 2.ª ed. Inquérito, s.d., p. 214.

O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo, todos os elementos e perspectivas históricas e culturais indispensáveis.

Enfim, traduzir Petrarca... A despeito da fortíssima influência deste autor na nossa literatura, na língua portuguesa não havia nenhuma tradução integral das *Rimas*. Muito longe disso. Para além de uma versão incompleta dos *Trionfi*, do século XVI³⁷, contam-se pelos dedos da mão as traduções de apenas alguns sonetos, ressalvada a breve, embora excelente, antologia de Esther de Lemos (18 sonetos, 1 sextina, 5 canções, um fragmento de *Triunfo da Morte* e outro de *Africa*)³⁸. Mesmo no Brasil, segundo vejo da Internet, tudo o que parece haver de mais significativo é uma tradução de 64 poemas publicada por Jamir Almansur Haddad (Ediouro, 1998?) e que não pude obter. E tanto quanto sei, havendo muitas traduções nas outras línguas, serão raríssimas aquelas em que se tenha tentado observar, tanto quanto possível, todas as características formais dos 366 poemas dos *Fragmenta*.

Foi essa aposta impossível que tentei, decorridos mais de setecentos anos sobre o nascimento do cantor de Laura. Procurei respeitar os esquemas estróficos, métricos, rimáticos e, quanto possível, manter os efeitos de sonoridade e musicalidade, capturar a nobreza elevada da dicção, acompanhar a prosódia, fazer coincidir os *enjambements*, sem prejuízos das inúmeras «infidelidades» pontuais de que lancei mão em nome de uma fidelidade mais profunda. Para muitos daqueles aspectos, o quebra-cabeças agravava-se com o constante recurso à elisão na prosódia vernácula petrarquiiana³⁹, a permitir a entrada de «mais coisas» do que aquelas que o decassílabo ou o hexassílabo, segundo a contagem portuguesa, comportam na nossa

³⁷ Publicada, primeiro, pelo Visconde de Juromenha, no volume V da sua edição das *Obras de Camões*, e, cento e dez anos mais tarde, por Giacinto Manuppella, *Uma Anónima Versão Quinhentista dos Triunfos de Petrarca e o seu Comentário*, Coimbra, 1974.

³⁸ Esther de Lemos in *Petrarca*, col. Gigantes da Literatura Universal, Lisboa, Verbo, 1972.

³⁹ Em 1785, o Padre Tomás de Aquino observava, a propósito da sinalefa: «Por esta mesma figura se costumam elidir nos versos vulgares aquelas vogais longas (ou já sejam agudas, ou acentuadas) em que terminam algumas dicções, ou partículas, quando as seguintes principiam também por vogal. Neste particular parece que fica o uso à vontade do poeta. Observa-se que em Dante são raras estas elisões; e que Petrarca muito a seu arbítrio, em uns lugares destes fez a sinalefa, e em outros não; o mesmo que depois praticaram os poetas italianos, espanhóis e portugueses...» (Inocêncio, *Dicionário Bibliográfico Português*, Vol. XIV, pp. 105-106).

língua. De exercícios de virtuosismo como as canções que vêm sob os números 29, 105 ou 206, complexos casos de *rimalmezzo* ou de *coblas unissonans*, ou como o soneto que tem o número 148, procurei levar o mimetismo formal até onde me era possível, sempre com a penosa consciência, *hélas!*, de ter ficado aquém dos meus propósitos.

Traduzir poesia é como tentar tirar uma «fotografia verbal» a um objecto também verbal, com a preocupação de se registar o que se viu através da objectiva com o mínimo de deformações. Entre estas, encontra-se uma série de gradações que podem ir do preto-e-branco à cor e do respeito da morfologia originária a uma diferente configuração do objecto registado. Ninguém é a preto-e-branco na vida real. Isso não nos impede de, por vezes, acharmos muito parecido determinado retrato a preto-e-branco e até melhor do que se fosse a cores. Tudo está na maneira de equilibrar as relações entre os vários ingredientes ou tonalidades...

Por outro lado, nada disto quer dizer que a tradução não abra ensejo à expressão da personalidade do tradutor. Pelo contrário. O tradutor também é «autor». A objectiva não é apenas a língua através da qual se espreita: tanto ela como a câmara fotográfica utilizada fazem parte de um complexo psicossomático (o da personalidade e capacidade intelectual, emotiva e técnica, e das próprias concepções do tradutor quanto à maneira de executar a sua tarefa). Há muitas teorias em presença, mas a práxis de longe dominante ao longo dos séculos, na história da cultura, tem sido a de se tentar fazer «o mais parecido possível», usando esta expressão em termos corriqueiros de realismo vulgar e, sendo caso disso, corrigindo-as depois na prática, sempre em nome de uma semelhança de grau superior a atingir.

Quando a língua de que se traduz e a língua para que se traduz são da mesma família e têm afinidades evidentes de léxico, morfologia, acentuação, sintaxe e história sociocultural, a tarefa torna-se mais fácil na globalidade da apresentação da decifração e mais difícil no plano do funcionamento dos pormenores. E ainda mais se o autor traduzido teve influência patente na cultura feita na língua de acolhimento, como é o caso de Petrarca em Portugal. Então o documento produzido pelo tradutor acaba por aproximar-se da noção de fotografia «histórica» e há uma expectativa do leitor nesse sentido.

Por exemplo, falar, como Petrarca faz, repetidas vezes, de «isca» ou de «visco», para descrever expedientes da pesca ou da apanha de aves pelos

quais alguém se enamora e fica irremediavelmente preso desse enamoramento, envolve nos tempos de hoje, mais, de resto, no segundo caso do que no primeiro, uma perspectiva arcaizante inevitável, quer pela evolução dos usos metafóricos da língua cultivada, quer pelo tempo histórico decorrido.

É aqui que o equilíbrio das relações entre os elementos do texto na língua de recepção e a sua homologia com o texto na língua de partida ganha um relevo especial. É aqui que o tradutor tem de correr os maiores riscos: *ele sabe que não vai fazer «igual»* e precisa de decidir se vai usar uma expressão literal ou uma perífrase, se vai manter *patterns* de sonoridade e homofonia ou desviar-se deles, se vai deslocar a concentração de intensidades, a iluminação e a nitidez, se vai ser mais concreto ou mais difuso, recuperar ou perder eventuais polissemias, se vai explorar sinonímias, se vai contar com sinéreses ou diéreses, inversões e hiperbatos, se vai refabricar ritmos e prosódias semelhantes ou não, se vai lançar mão de um registo mais ajustado ao tempo da escrita ou ao seu próprio tempo, ou se vai procurar compensações ou soluções de compromisso aceitável entre todas as variáveis em presença. Muitas vezes, a sua escolha é limitada pela própria resistência dos materiais.

E o que importa é que a tradução, quer quanto à forma, quer quanto ao conteúdo, diga «quasi la stessa cosa», para usar uma expressão de Umberto Eco⁴⁰. Pode não interessar, se se tratar do *haiku* japonês (e mesmo nesse caso...) ou de outra qualquer forma poética mais ou menos exótica. Mas interessa com certeza quando se trata de formas poéticas que granjearam vastíssima divulgação e cultivo na cultura europeia, como o soneto, a canção, a sextina, ou outras utilizadas por Petrarca, ainda por cima se foi a partir da sua obra que elas se generalizaram. E interessa também quando a técnica determinou muitos aspectos relevantes da forma (e portanto do conteúdo), como, por exemplo, a configuração estrófica estabelecida para cada canção a ditar as regras do seu próprio desenvolvimento, ou jogos rítmicos como os da *frottolla* ou da *coblas unissonans*.

Direi ainda que, não estando ao meu alcance, *hélas!*, traduzir Homero, Virgílio, Horácio ou Ovídio, foi para mim uma experiência pessoalmente muito gratificante ter traduzido para português a poesia dos três autores que, do pré-Renascimento ao Maneirismo, mais influenciaram a literatura

⁴⁰ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa / Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2003.

ocidental: Dante, Petrarca e Shakespeare. Neles ecoa a cultura clássica por muitos modos e neles se prenuncia inovadoramente muito do que, até hoje, continua a ser matéria da criação literária. E outros autores do mesmo período, que também traduzi, como François Villon e Ronsard, o demonstram logo na sua obra.

Seja como for, esta pretende ser apenas a tradução de um escritor por outro escritor que não é filólogo, nem especialista, nem classicista, nem italianista. Se ele tivesse essas competências, talvez acabasse por se sentir inibido e desistisse de lançar mãos à obra... Não se trata, portanto, de fazer uma espécie de «arqueologia» que procure ser académica ou rigorosamente restituidora do mais importante *corpus* lírico do século XIV a partir de uma edição crítica, mas da leitura «literária» de quem leu Petrarca só depois de ter lido Camões e os outros petrarquistas europeus (até ao David Mourão-Ferreira do «Soneto do cativo»...) e não podia, portanto, deixar de ser condicionado na sua abordagem interpretativa do original pelas múltiplas sedimentações dessas outras leituras no seu espírito e pelas coordenadas mentais e culturais da própria época em que vive.

Vasco Graça Moura

As Rimas de Petrarca

Em vida de minha senhora Laura

1.

Vós que escutais em rima esparsa o som
do gemer que a meu peito deu vigor
no meu primeiro juvenil error,
4 quando era em parte outro homem, e no tom

do vário estilo em que eu discorro com
choro, esperanças vãs e esta vã dor,
onde haja quem provado tenha amor,
8 perdão e piedade espero em dom.

Mas o falar de todo o povo escuto
a que dei azo e repetidamente
11 de mim mesmo comigo me envergonho;

e desse enleio vão vergonha é o fruto,
e arrepender-me e ver tão claramente
14 que quanto agrada ao mundo é breve sonho.

2.

Para a leda vingança que pudera
punir num dia mil ofensas tidas,
tomou Amor seu arco às escondidas,
4 qual quem tempo e lugar ao dano espera.

No coração, virtude me pusera,
nele e no olhar, defesas erigidas,
quando o golpe mortal fez investidas
8 lá onde toda a seta desacera.

Porém turvada no primeiro assalto,
não teve tal vigor nem tal espaço
11 com que, preciso sendo, logo me arme,

nem ao penoso cimo lá no alto
me leva a tempo e tira do mau passo:
14 bem no quer hoje — e não pode ajudar-me.

«Penoso cimo lá no alto» (*poggio faticoso ed alto*): o alto monte da razão.

3.

Era o dia em ao sol descoloriam
raios por luto a seu Factor prestado,
quando eu fui preso, Dama, descuidado,
4 que vossos belos olhos me prendiam.

Nem reparos ao tempo me advertiam
contra os golpes de Amor, e eu tinha andado,
seguro e sem suspeita: e meus ais brado
8 que nessa dor comum então se ouviam.

Desarmado de todo achou-me Amor
e os olhos abrem via ao coração,
11 que são saída ao pranto e a seu passar.

Mas creio não ser honra a seu favor
ferir-me a setas nessa condição
14 e a vós, armada, o arco não mostrar.

Pretende referir a Sexta-Feira Santa, 6 de Abril de 1327, em que se terá apaixonado por Laura. Cfr., neste *Cancioneiro*, o n.º 211.