

## COMENTÁRIO A CAMÕES

*O original foi sujeito a apreciação científica por*

Sebastião Tavares de Pinho

Maria Lucília Gonçalves Pires

Jorge Alves Osório

Título: *Comentário a Camões, vol. 4*  
*coordenação e tradução de Rita Marnoto*  
© dos Autores, do CIEC e do CEL  
Genève, Coimbra  
2016

ISBN  
978-2-8399-1946-3

Comentário a Camões  
vol. 4 Sonetos Redondilhas

*coordenação de*  
Rita Marnoto

*Quando o Sol encoberto vai mostrando* (Maurizio Perugi), *Aquela triste e leda madrugada* (Maurizio Perugi), *Quando de minhas mágoas a comprida* (Valeria Tocco), *Dizei, Senhora, da Beleza ideia* (Roberto Gigliucci), *O dia em que eu nasci, moura e pereça* (Roberto Gigliucci), *Quem disser que a barca pende* (Helder Macedo), *Descalça vai para a fonte* (Helder Macedo), *Cinco galinhas e meia* (Rita Marnoto)

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Centre d'Études Lusophones

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Centre d'Études Lusophones

# Índice

Introdução	7
Sonetos	11
<i>Quando o Sol encoberto vai mostrando</i> (Maurizio Perugi)	13
<i>Aquela triste e leda madrugada</i> (Maurizio Perugi)	19
<i>Quando de minhas mágoas a comprida</i> (Valeria Tocco)	29
<i>Dizei, Senhora, da Beleza ideia</i> (Roberto Gigliucci)	35
<i>O dia em que eu nasci, moura e pereça</i> (Roberto Gigliucci)	39
Redondilhas	45
<i>Quem disser que a barca pende</i> (Helder Macedo)	47
<i>Descalça vai para a fonte</i> (Helder Macedo)	51
<i>Cinco galinhas e meia</i> (Rita Marnoto)	55
Bibliografia	63
1. Edições de referência da obra de Camões	65
2. Edições e comentários a Camões	65
3. Manuscritos em edição	71
4. Textos literários de referência	72
5. Estudos	74
Ensaio	77
Maurizio Perugi, Achegas ao comentário do soneto <i>Quando o Sol encoberto vai mostrando</i>	79

Valeria Tocco, Entre <i>insomnium</i> e <i>rêverie</i> . Considerações preliminares sobre <i>Quando de minhas mágoas a comprida</i>	95
Roberto Gigliucci, Beleza ideia	103
Roberto Gigliucci, <i>O dia em que eu nasci</i> e a tradição	115
Helder Macedo Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galego-portuguesa	133
Rita Marnoto, Acheegas ao comentário das redondilhas <i>Cinco galinhas e meia</i>	141
Autores	161

Quando de minhas mágoas a comprida  
maginação os olhos me adormece,  
em sonhos aquel'alma me aparece  
4 que para mim foi sonho nesta vida.

Lá nua soïdade, onde estendida  
a vista pelo campo desfalece,  
corro par'ela; e ela então parece  
8 que mais de mim se alonga, compelida.

Brado: Não me fujais, sombra beninal!  
Ela (os olhos em mim cum brando pejo,  
11 como quem diz que já não pode ser),

torna a fugir-me: e eu, gritando: Dina...  
antes que diga mene, acordo, e vejo  
14 que nem um breve engano e posso ter.

(*Rimas*, Soneto 100, p. 166)

1. Tema do soneto é a aparição nocturna da amada morta: mas essa visão, longe de proporcionar consolação ao sonhador, torna-se motivo de ulterior desilusão. A «mágoa, sem remédio», a que o poeta se refere no soneto *Alma minha gentil, que te partiste* (*Rimas*: 156, Soneto 80, v. 11), de ter perdido a amada provoca no sujeito lírico um estado de profunda angústia, que o leva a concentrar-se obsessivamente na memória do que 'poderia ter sido mas nunca foi': a *maginação* (v. 2), o que *foi sonho nesta vida* (v. 4). Não consegue, desta forma, encontrar descanso. Exausto, enfim, adormece e tem um sonho, no qual lhe aparece, num espaço conotado pela solidão e pela imensidão, o fantasma da amada. Feliz com aquela visão, o amante corre para a imagem da amada, que porém parece afastar-se à medida que dela se aproxima, até que se esvanece quase por completo. A sua voz, ao gritar pelo nome da amada, é cortada pelo seu despertar, constatando que nem em sonhos consegue ver realizados os seus desejos.

2. O soneto apresenta questões problemáticas relativas à autoria. Leodegário de Azevedo Filho não o inclui no seu cânone mínimo, pois a transmissão do texto não respeita as regras por este crítico estabelecidas

para o determinar: não chegou até nós através do «duplo testemunho quinhentista incontroverso». De facto, *Quando de minhas mágoas a comprida* não consta na edição das *Rimas* de 1595, tendo sido publicado pela primeira vez na edição de 1598 e encontrando-se no *Manuscrito apenso*. Será incluído, posteriormente, nas impressões da lírica camoniana de 1666, nas *Rimas* comentadas por Faria e Sousa (1685, 1689) e, a partir da edição de Juromenha (1860-1869), em todas as seguintes edições modernas da poesia lírica de Camões (Teófilo Braga, José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade, Costa Pimpão, António Salgado Júnior). O problema é que, no *Índice do Padre Pedro Ribeiro*, o soneto é atribuído a Diogo Bernardes, provavelmente por erro do copista, dado que nunca foi incluído nas obras de tal poeta – o único poeta quinhentista, aliás, a publicar a sua produção poética, ou uma parte dela, em vida. O que leva ainda Leodegário de Azevedo Filho a encarar com uma certa prudência a autoria camoniana deste soneto é o facto de ele não ter sido transmitido por nenhum manuscrito quinhentista ou mais tardio (até agora conhecido) que recolha composições do nosso poeta, para além do *Manuscrito apenso*, que tem uma ligação genética directa com a tradição impressa, pois está na base das *Rimas* de 1598. De qualquer das formas, o próprio estudioso brasileiro indica-o entre os sonetos de muito plausível autoria camoniana, no segundo volume da sua edição.

Seja como for, o texto parece encaixar na série de sonetos dedicados à mulher-*schermo* chamada Dinamene. Haverá pois que relacionar este soneto com *Alma minha gentil, que te partiste* (*Rimas*: 156, Soneto 80), *Cara minha inimiga, em cuja mão* (*Rimas*: 159, Soneto 86) e *Ab! minha Dinamene! Assi deixaste* (*Rimas*: 167, Soneto 101), este último também excluído do cânone mínimo de Azevedo Filho. Que este texto tenha ou não tenha na sua base um acontecimento biográfico autêntico não é significativo para a sua apreciação, isoladamente ou em correlação com os outros da série. O que interessa é que existe, na produção poética camoniana, indicação de um possível percurso narrativo, no qual o ponto fulcral se colocaria no falecimento da amada: e este soneto poderia pertencer a uma ‘segunda fase’ de composições elaboradas *in mortem* da mulher.

3. Soneto de esquema ABBA ABBA CDE CDE. Obedece, nos quartetos, ao esquema canónico dos sonetos atribuídos a Camões (que não é o dominante nos poetas renascentistas portugueses, como evidenciou Anastásio



1998: 1. 251-272) e, nos tercetos, a um dos esquemas privilegiados, em termos percentuais, por Camões.

4. 1 *minhas mágoas* A aliteração em |m| com centro no possessivo *minhas* reflecte, sem a sua ‘ecolalia’ algo cacofónica, o *incipit* do mais comentado *Alma minha gentil, que te partiste*, bem como o *incipit* de *Cara minha inimiga, em cuja mão*. Desta feita, à sequência |ma| : |mi| do primeiro e à anáfora |mi| : |mi| do segundo, prefere-se a variação |mi| : |ma|, em sílabas iniciais contíguas. Aliás, o possessivo *minha*, com aliteração imperfeita (incidindo apenas na vogal |i| e na difracção das consoantes nasais |n| : |m|), relaciona este soneto também com o último citado *supra*, ou seja, *Ab! minha Dinamene! Assi deixaste*.

2 *imaginação* A forma com aférese, por queda da vogal inicial, parece ser um hápax na lírica camoniana, por apenas surgir uma vez, em confronto com a forma mais usada de *imaginação*. Neste caso, como nos outros em que Camões usa o substantivo na lírica amorosa, *imaginação* remete para aquela actividade consciente ligada ao conceito de «immoderata cogitatio», no qual se funda o princípio do amor, desde Andrea Cappellano até aos poetas do século XVI. O verbo imaginar, ligado à «cogitatio» obsessiva que favorece o sono e antecede o sonho-visão, aparece também na canção de Dante *Donna pietosa e di novella etate*: «ymaginando», «[l]o ymaginar fallace» (*Vita nova*, 14, 22, v. 39; 26, v. 65). Lembre-se ainda, na *Vita nova*: «E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m’apparve una maravigliosa visione» (1. 14). A descrição das fases anteriores ao sono, caracterizadas por uma intensa actividade mental que vai gerar o sonho, é usada por Camões também no poema épico (Ferro 2009), introduzindo os sonhos proféticos: «Estando já deitado no áureo leito, / onde imaginações mais certas são, / revolvendo contino no conceito / de seu ofício e sangue a obrigação, / os olhos lhe ocupou o sono aceito, / sem lhe desocupar o coração; / porque, tanto que lasso se adormece, / Morfeu em várias formas lhe aparece» (*Lus.* IV 68).

3-4 *sonhos...sonho* As figuras de repetição (anáfora, paralelismo, quiasmo), aliadas à antítese, todas elas recursos caros à poética camoniana, estão bem presentes neste soneto, nomeadamente nos vv. 3-4: *sonhos* em sentido primário (v. 3) : *sonho* em sentido figurado (v. 4); ‘estado de sono’ (v. 3) : ‘estado de vigia’ (v. 4). Além disso, ver nos vv. 7-8 em posição quiasmática: *ela; corro : alonga*.

9-12 *Brado...* A inserção do discurso directo não é rara nos sonetos camonianos. Recordem-se, por exemplo, *Seguia aquele fogo que o guaiava* (*Rimas*: 147, Soneto 61) ou *Sete anos de pastor Jacob servia* (*Rimas*: 131, Soneto 30). Nestes versos, visa acentuar o aspecto dramático do poema e, ao mesmo tempo, o efeito de verosimilhança do relato onírico.

9 *sombra benina* Já na tradição clássica os defuntos e as imagens mentais produzidas por sonhos e visões, ou do além-túmulo, são equiparados a sombras (a partir de Omero, *Od.* XI 207, passando por Virgílio, para chegarmos a Dante; sobre este último, cf. *Enciclopedia dantesca, sub voce* «Ombr»). Neste verso do soneto, reside a única variante significativa entre a lição do *Manuscrito apenso* e a tradição impressa. De facto, o manuscrito regista *divina*, em vez da lição *benina*, acolhida em todas as edições a partir de 1598. É possível hipotisar uma intervenção de natureza censória sobre esse adjectivo, sendo igualmente plausível justificar a presença do sintagma *sombra divina*, interpretando-o em perspectiva platónica. Platão, falando de imagens e de simulacros, distingue efectivamente «una produzione divina, cioè naturale, e una produzione umana artificiale, e fra i simulacri della produzione divina compaiono appunto le immagini mentali dei sogni e quelle visive delle ombre e dei riflessi; il termine usato in entrambi i casi è *fantasma*» (Cavini: 751-752). Todavia, o facto de o sintagma «*ombra benina*» se encontrar na *Elegia* IV 4 de Propércio induz a manter a lição da tradição impressa («*experiar somnum, de te mihi somnia quaeram: / fac venias oculis umbra benigna meis*», vv. 65-66; ‘*experimentarei dormir, pedirei sonhos contigo: / aparece aos meus olhos, sombra benigna*’).

12-13 *Dina... mene* Quanto a Dinamene, remeto para o comentário de Maurizio Perugi ao soneto *Cara minha inimiga, em cuja mão* (Perugi 2012). O tom dolente e sombrio de todo o presente soneto, veiculado em primeiro lugar pela referência à noite em que se desenvolve presumivelmente a acção e que se prolonga pela visão do espaço evanescente e fantasmático em que vagueia a efigie da amada, é corroborado ainda pela adopção de um recurso que Camões provavelmente colhe em Ariosto no *Orlando Furioso*. No poema italiano, estamos na fase em que Orlando já recuperou o siso e combate contra os infiéis em Limpadusa. É aí que morre o seu amigo Brandimarte, o qual, antes de soltar o último suspiro, consegue dirigir-se a Orlando «*e dirgli: – Orlando, fa che ti ricordi / di me ne l’orazion tue grate a Dio; / né men ti raccomando la mia Fiordi... – / ma dir non poté: – ... ligi –, e qui finio*» (*Orlando Furioso* XLII 14, 1-4). O nome da amada ou

do amado que fica ‘cortado ao meio’ pela morte de quem o pronuncia não era desconhecido nas letras. Faria e Sousa recorda, entre muitos, Giovan Battista Guarino e *Il pastor Fido* (*Rimas varias* I 1685: 146). Encontra-se também nas oitavas de *Os Lusíadas* transcritas por Faria e Sousa no seu comentário ao poema, quando ao descrever a morte de um moço valente e namorado na Batalha de Aljubarrota, no canto IV, se diz: «O fugitivo espirito se lhe vai, / e nele o pensamento / que o sustinha; / e saindo, da dama a quem servia, / o nome lhe cortou na boca fria» (Tocco 2012: 52).

14 *engano* palavra recorrente na lírica camoniana, onde ocorre pelo menos 35 vezes (segundo a edição de Costa Pimpão), e que se torna tópica nas obras dedicadas ao sonho, «a partire dall’inganno onirico intenzionale da parte di Zeus nel sogno di Agamennore fino alla trattazione dell’inganno onirico spontaneo in Platone, Aristotele e negli Stoici» (Cavini 2009: 738).

Valeria Tocco

Entre *insomnium* e *rêverie*.  
Considerações preliminares sobre  
*Quando de minhas mágoas a comprida*

Valeria Tocco

Reza a lenda que Camões perdeu a mulher amada (chinesa, como quer Afrânio Peixoto; Joana de Noronha, segundo José Hermano Saraiva) num naufrágio no rio Mekong. O facto de ter realmente existido ou não uma mulher *ad aquam extintam* não infirma a evidência de que, no *Parnaso* camoniano (cânone mínimo ou cânone possível) se leia, em fragmentos, uma narração de *frammenti dell'anima*<sup>1</sup>, como já Faria e Sousa o tinha intuído<sup>2</sup>. Quero dizer que, nas séries dos poemas líricos camonianos se pode identificar um fio narrativo que leva de um amor feliz, embora irrealizável, a um luto, dividindo presumivelmente composições *in vitam* e composições *in mortem* do objecto do desejo. E é exactamente de entre as composições em volta do tema da morte da amada que se situa *Quando de minhas mágoas a comprida*.

Existe evidentemente um eco (apesar de não haver referências interdiscursivas directas) dos sonetos 282-286, 334, 341-343, 356 e da canção

---

<sup>1</sup>Tomo de empréstimo o título do famoso e essencial estudo de Marco Santagata sobre o Cancioneiro: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*.

<sup>2</sup>Ao comentar a VII canção, *Manda-me amor que cante docemente*, Faria e Sousa reflecte sobre a seriação das composições (*Rimas varias* II 1689: 50). A canção em apreço é a VII desde a *princeps* da lírica de Camões de 1595, mas o crítico barroco afirma que deveria ter sido impressa como sendo a primeira, «porque describe el primer assalto amoroso, fundamento destas Rimas». De facto, Faria e Sousa está a propor uma seriação de tipo narrativo das composições do poeta: «si estas Rimas huvierã sido impressas ordenadamente, por lo que toca a los tiempos, tocava a esta el primer lugar».

359 de Petrarca<sup>3</sup>, que tratam da *visio in somnis* de Laura já falecida. Todavia, os contactos entre *Quando de minhas mágoas* e essas líricas do Cancioneiro são circunscritos ao mero paralelismo da situação narrada (isto é, os poetas que sonham com a mulher amada morta). Do soneto camoniano está ausente a faceta consolatória desse encontro, presente nas composições do poeta italiano.

*Quando de minhas mágoas* não é o único soneto em que o poeta trata o motivo onírico. Fá-lo também, e de uma forma mais estereotipada, em:

Doce sonho, suave e soberano  
 se por mais longo tempo me durara!  
 Ah! quem de sonho tal nunca acordara,  
 pois havia de ver tal desengano!  
 Ah! deleitoso bem! ah! doce engano!  
 Se por mais largo espaço me enganara!  
 Se então a vida mísera acabara,  
 de alegria e prazer morrera ufano.  
 Ditoso, não estando em mim, pois tive,  
 dormindo, o que acordado ter quisera.  
 Olhai com que me paga meu destino!  
 Enfim, fora de mim, ditoso estive.  
 Em mentiras ter dita razão era,  
 pois sempre nas verdades fui mofino.

(*Rimas*: 178, Soneto 123)

O desenvolvimento deste soneto tem pouco que ver com *Quando de minhas mágoas a comprida*. Não apresenta a visão da amada (nem viva, nem morta) em sonho. Aliás, supõe-se que ainda esteja viva, pois – como se tornara tópico na poesia amorosa sobre o sonho – a dimensão onírica é encarada como a única em que o amante pode realizar os seus desejos.

---

<sup>3</sup> Eis os primeiros versos: *Alma felice che sovente torni* (282), *Discolorato ài, Morte, il piú bel volto* (283), *Si breve è 'l tempo e 'l pensar sí veloce* (284), *Né mai pietosa madre al caro figlio* (285), *Se quell'aura soave de' sospiri* (286), *S'onesto amor pò meritare mercede* (334), *Deb qual pietà, qual àngel fu sí presto* (341), *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* (342), *Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora* (343), *Laura mia sacra al mio stanco riposo* (356) e *Quando il soave mio fido conforto* (359).

Também não inclui a narração do sonho em si, narração que, na descrição do fantasma de *Quando de minhas mágoas a comprida*, parece devedora ao soneto de Luigi Tansillo *Mentre la bella e viva effigie vera*, no qual a imagem onírica da amada é apresentada como uma «ombra esangue e vana» em cuja direcção o sujeito lírico corre durante o sono. Por último, *Doce sonho, soave e soberano* não apresenta qualquer formulação em discurso directo, uma opção que, nos relatos dos encontros dos amantes em sonho da poesia clássica e moderna, é modalidade consolidada (basta pensar na canção 359 de Petrarca).

*Doce sonho, soave e soberano*, de facto, remete, pela sua estrutura retórica e pelos seus conteúdos, para a tradição lírica renascentista que na Península Ibérica é encabeçada pelo Boscán de *Dulce soñar, dulce congoxarme* e *Como aquel que en soñar gusto recibe* (o qual, por sua vez, é altamente devedor ao Ausias March de *Axí com cell qui 'n lo somni es delita*). Na mesma altura, entre os muitos que se inspiraram não tanto, ou não só, em Petrarca, quanto em Sannazaro (*Abi, letizija fugace, abi sonno leve*) ou Bembo (*Sogno, che dolcemente m'hai furato*), declina o mesmo tema, por exemplo, Gutierre de Cetina, em *¡Ay, sabrosa ilusión, sueño süave!*. Todos estes sonetos podem ser encarados na perspectiva do *insomnium* e representam um dos dois filões principais de composições que têm como assunto o sonho erótico (Alatorre 2003). O outro filão de textos sobre o mesmo tema diz respeito a composições em que a natureza e a função da actividade onírica são tidas como intermediação de mensagens premonitórias. Podemos pensar, para citarmos alguns exemplos de incidência medieval, na *Vita nova*, de Dante (14)<sup>4</sup>, e no Petrarca do *Triumphus Mortis* (II) ou dos sonetos 33 (*Già fiammeggiava l'amorosa stella*), 250 (*Solea lontana in sonno consolarme*) e 251 (*O misera et horribil visione*).

Os poetas que na Idade Moderna trataram de reformular o sonho como motivo das suas obras tinham à disposição uma rica rede de modelos, tanto literários como filosóficos e científicos (ou para-científicos). Relativamente aos exemplos literários, entre os muitíssimos que se poderiam citar, é obrigatório lembrar pelo menos os sonhos incluídos nos poemas épicos

---

<sup>4</sup> Talvez tenha sido o próprio Dante, na *Vita nova*, a elaborar o primeiro sonho ilustre da literatura italiana (Baldelli 1985: 1).

(*Il.* XXIII 62 ss.; *Od.* IV 787 ss.; XIX 535 ss.)<sup>5</sup>, e os narrados por Ovídio (*Met.* IX 474 ss.; XI 585 ss.)<sup>6</sup>. No que diz respeito aos tratados, lembra o Marquês de Santillana na sua *Comedieta de Ponça*: «Yo vi de Mancrobio, de Guido y Valerio / escritos los suenyos que aquéllos sunyaron, / los quales denotan insigne misterio» (*Poesías completas*: 264-265, 51), citando três dos inúmeros autores que até à data se tinham interessado pela classificação das tipologias de sonhos (como Macróbio, no seu comentário ao *Somnium Scipionis*) ou pela representação de sonhos da tradição clássica (como Guido delle Colonne, que na sua *Historia troiana* recupera o sonho de Écuba e Andrómaca; ou Valério Máximo, que nos *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* se refere aos sonhos de Alexandre e Amílcar).

Existem, de facto, muitos tratados sobre o sono e o sonho ao longo da história, pois tal actividade sempre despertou muito interesse, por causa da passagem a uma dimensão ‘outra’ que o sono acarreta, proporcionando o contacto directo com o além-mundo, com realidades paralelas, com o mistério e a divindade. E existe uma longa tradição de interpretações dos sonhos, em busca do sentido arcano enviado pelos deuses através do sono – estado em que o homem perde ou limita as actividades censórias da razão e consegue, por isso, receber as comunicações dos seres sobrenaturais (sejam eles deuses, ou demónios). Foi, em particular, em volta da dimensão divinatória e profética dos sonhos (evocada também pelo Marquês de Santillana, supracitado) que os estudos e as especulações se concentraram, gerando uma pletora de tratados sobre o assunto. Nos seus *Commentarii in somnium Scipionis* Macróbio opera uma classificação da *ratio somniorum* que se tornará canónica, distinguindo os vários tipos de experiências oníricas humanas em *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium*, *visu*. Só os primeiros três, porém, são desenvolvidos, pois só esses três são portadores de mensagens divinatórias. O mesmo fizera Artemidoro, nos seu *Livro dos sonhos* (distinguindo *somnium* de *insomnium*) e, séculos mais tarde,

---

<sup>5</sup>É justamente na *Odisseia* (XIX 560-567) que se estabelece a diferença entre sonho verídico (que chega saindo pela porta de corno) e sonho enganador (que sai pela porta de marfim).

<sup>6</sup>Interessante notar o grito de Alcíone dirigido à sombra (*umbra*) do falecido marido Ceix, que lhe aparece em sonho sob a instância de Juno, no momento em que ele está a desaparecer: «Mane! Quo te rapis?» (XI 676; ‘Fica! para onde foges?’), recordando o brado «Não me fujais» de Camões (*Rimas*: 166).

operará uma semelhante hierarquização dos sonhos o pseudo-Agostinho, no *De spiritu et anima* (no qual identifica, como Macróbio, cinco categorias de sonho: *oraculum*, *visio*, *somnium*, *insomnium*, *phantasma*). Também o *insomnium* é desenvolvido nesses tratados, não se configurando como veículo de significações ocultas, proféticas e de divinações, mas derivando apenas das paixões da alma e do corpo e reflectindo, desta forma, o que Freud chamaria *resíduos diurnos*.

Le Goff afirma que a partir do século XII a mentalidade ocidental reconquista o sonho e, em particular, justamente o *insomnium*, o sonho neutro, ligado à fisiologia do homem. O sonho, portanto, começa-se a afastar de Deus e do Diabo para ser encarado como consequência de estados fisiológicos e psicológicos particulares. Mas, como o confirmam as experiências líricas de Dante e de Petrarca, por exemplo, continua viva a ideia do carácter divinatório dos sonhos: lembrem-se aqueles sonetos em que o ‘eu’ lírico sonha com a morte iminente da amada (Beatrice e Laura, respectivamente).

De longa tradição, como vimos, a aparição da amada (falecida ou por falecer, viva e cruel ou benévola) em sonho não profético (*insomnium*) é tema de muitas composições poéticas, que apresentam algumas invariantes de tipo formal. Em primeiro lugar, é frequente o diálogo entre o sonhador e o ente sonhado. Em segundo, existe uma rica série de composições em que é desenvolvida a descrição física do ser sonhado (usando o cânone breve ou alongado). Em terceiro lugar, e mais importante, na grande maioria das composições sobre o sonho erótico a *visio in somnis* da amada e o encontro no espaço onírico têm carácter consolatório. O sonho, na maior parte dos casos, oferece uma dimensão pluri-sensorial, configurando-se como experiência em que a ilusão do contacto se apresenta completa e, em algumas das suas declinações, até como consumação do acto sexual. Esta particular declinação do sonho perpassa dificilmente o lirismo renascentista.

Se os estudos sobre o sonho no lirismo do século XVI sublinham que «es mediante el tópicos de los sueños como estos poetas pueden recrear la experiencia y convertir el poema en un espacio que les permite rellenar el vacío causado por la ruptura con el objeto deseado» (Arén Janeiro 2008: 281), o mesmo não se pode afirmar sobre o soneto *Quando de minhas mágoas a comprida*. Aliás, neste soneto é exactamente o próprio sonho que exacerba a ruptura com o objecto desejado. De facto, a sua conclusão, mesmo remetendo para aquela tradição que celebra o efémero prazer onírico, assumido



conscientemente como ilusório e enganador, como uma maneira de aliviar os tormentos amorosos, nega-o ao sujeito poético.

Esse motivo do ‘bendito sonho enganador’ pode ter sido sugerido por versos de Petrarca (por exemplo, o soneto 212, *Beato in sogno et di languir contento*), mas terá sido com Sannazaro que se consolidou e difundiu. De facto, Sannazaro, no soneto *O sonno, o requie e triegua degli affanni*, já citado, é explícito neste sentido, quando, apesar de o despertar lhe ter restituído a dura realidade, se dirige ao sonho, afirmando: «ringrazio pur tuo’ dolci e cari inganni» (v. 8). Esta posição de Sannazaro é considerada uma novidade relativamente à poética consolatória de derivação petrarquista, diferindo substancialmente dos sonetos centrados no sonho com Laura falecida, que o lirismo renascentista encarará como modelos formais, molduras narrativas, dos quais o tema do engano, graças à perspectiva transcendente em que o Cancioneiro é inserido, está completamente ausente (Acucella 2013: 11). A perspectiva de Sannazaro terá grande influência na poesia ibérica do Século de Ouro. Boscán, por exemplo, no soneto *Dulce soñar, dulce congoxarme*, acima mencionado, admite no último terceto: «Durmiendo, en fin, fui bienaventurado, / y es justo en la mentira ser dichoso / quien siempre en la verdad fue desdichado». Da mesma forma, Cetina, em *¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!*, encara o sono e o sonho como um momento de consciente engano consolatório: «Bien conozco que duermo y que me engaño» (v. 9). É desta tradição que deriva directamente *Doce sonho, soave e soberano* de Camões. E é para esta tradição que *Quando de minbas mágoas a comprida* também remete, se bem que ao sujeito lírico sejam negados os deleites do doce sonho enganador, vindo a ser, desta forma, «desdichado» não só na «verdade», mas também na «mentira».

Outro aspecto peculiar de *Quando de minbas mágoas a comprida* reside na conjugação, patente no terceiro e no quarto versos, entre *visio in somnis* (v. 3) e *rêverie* (v. 4). Característica de uma e de outra é a mediação da *maginação* e da fantasia. A *rêverie* pode ser definida como aquela instância psíquica parecida com o sonho, que se pratica numa situação de vigia. Por isso, representaria a dimensão autêntica do exercício consciente da fantasia: o sonho de olhos abertos, em suma, o mesmo que gerará muitas composições líricas, e que Camões explicitará, por exemplo, nos versos de *Se de vosso fermoso e lindo gesto* dirigidos à dama cruel e *sans merci* «que me traz elevado o pensamento / em mil, porém diversas, fantasias, // nas quais eu sempre ando, e sempre sonho» (*Rimas*: 187, Soneto 142, 10-12). A amada como

impulsionadora e objecto de especulações e aspirações da lírica que canta o amor ‘sem esperança de coroamento’, a amada que é «sonho» em vida (*rêverie*), visita, em *Quando de minhas mágoas a comprida*, o sono do amador em «sonho» (*insomnium*): não para lhe conceder um ilusório espaço de prazer, mas para lhe reafirmar a sua inelutável distância.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. TEXTOS LITERÁRIOS DE REFERÊNCIA

- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966; Milano, TEA, 1989.
- Bembo, Pietro, *Le rime*, ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 vols.
- Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cetina, Gutierre de, *Sonetos y madrigales*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgariarum fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzati*, ed. Vinicio Pacca, Laura Paolino, introduzione Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francesco, *Triumphs*, ed. Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- Sannazaro, Iacopo, *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Santillana, Marqués de, *Poesías completas*, ed. Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1982, 2 vols.
- Tansillo, Luigi, *Poesie liriche*, ed. Erasmo Pèrcopo, Tobia R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996, 2 vols.

### 2. ESTUDOS

- Acucella, Cristina, «L’immagine onirica come *feticcio* dell’Eros. Uno sguardo sulla lírica del Rinascimento, tra Italia e Spagna», *Between*, 3, 5, 2013: 1-25 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/939/741>) (12-2014).

- Agamben, Giorgio, *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Alatorre, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Arén Janeiro, Isidoro, «Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?», *eHumanista*, 11, 2008: 261-302 (<http://www.ehumanista.ucsb.edu/>) (12-2014).
- Baldelli, Ignazio, «Visione, immaginazione e fantasia nella *Vita nuova*», in *I sogni nel Medioevo*, ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 1-10.
- Fattori, Marta, «Sogni e temperamenti», in *I sogni nel Medioevo*, ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 87-109.
- Gargano, Antonio, «*Imago mentis*: fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento», in *Capitoli per una storia del cuore*, org. Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988: 181-220.
- Jauralde, Pablo, «Un viaje literario de ensueño», in *Sogno e Scrittura nelle Culture Iberiche. Atti del XVII Convegno della Associazione degli Ispanisti Italiani. Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Roma, Bulzoni, vol. 1, 1998: 19-36.
- Manselli, Raoul, «Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medioevale», in *I sogni nel Medioevo*, ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 219-244.
- Santagata, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, 2001.
- Tocco, Valeria, «*Os Lusíadas*»: *dos manuscritos à «princeps»*, Coimbra, CIEC, 2012.