

Luís de Camões e Ausias March

Jorge Osório

Universidade do Porto
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da U. Coimbra

Nos versos 633-640 da sua «Oitava Rima» (1072 versos no total, ou seja, o seu segundo mais longo poema) incluída nas *Obras* cuja 1.^a edição saía em 1543 em Barcelona e em Lisboa, dividida em quatro livros – o último com «algunas de Garcilaso de la Vega» – e que vinha ao encontro de uma forte expectativa da parte de um público leitor ávido, na Península, por contactar com algo de inovador no campo da poesia lírica, nesses versos Juan Boscán escrevia o seguinte sobre Ausias March (1397-1459), também valenciano como ele:

Y al grande catalán, d' amor maestro,
Ausias March, que en su verso pudo tanto,
que enriqueció su pluma el nombre nuestro
con su fuerte y sabroso y dulce llanto;
Amor le levantó y le hizo diestro
en levantar su dama con su canto
y en estender su nombre, de tal suerte
que no podrá vencerse con la muerte¹.

O Livro III das ditas *Obras*, de que faz parte este longo poema², reveste-se, como já foi anotado, de um significado particular no conjunto da obra boscaniana, na medida em que as suas composições «constituyen la mejor prueba de la pretensión de Boscán de no limitar a la elaboración de un *canzoniere* petrarquista la reforma poética que el endecasílabo promueve», como

1. *Las Obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros* (Edición, estudio y notas de Carlos Clavería), 2.^a ed., Barcelona, P. P. U., 1993, 561.

2. Tem por fundamento as oitavas das *Stanze di M. Pietro Bembo, recitate per giuoco dallui e dal S. Ottaviano Fregoso, mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere [...] che [...] festeggiavano la sera del Carnassale MDVII*, donde traduz um número significativo de versos.

escreve Antonio Armisén³, o que é reforçado pelo uso do verso solto no longo poema sobre a história de Leandro e Hero incluído no mesmo Livro III.

Ora o que diz Boscán de Ausias March, nos versos transcritos em cima? Que foi um grande catalão por ter sido «mestre de amor» e que, por isso mesmo, pôde celebrar-se («enriqueció su pluma») pela capacidade de tirar proveito da *potentia* do verso, na sua complexa e dialéctica gradação: «su fuerte y sabroso y dulce llanto». Verso é «llanto», lexema que, na linha seguinte, se liga a «canto» (portanto, inscreve-se na sintaxe semântica instituída pela rima). A implicação poética de «choro» com «canto» é um verdadeiro pólo gerador da poesia camoniana e da reflexão nela construída. Só que (e vale a pena desde já assinalar algumas diferenças) esses «desesperados» que Camões convoca repetidamente para seu auditório universal – «Chegai, desesperados, para ouvir-me» da célebre e belíssima Canção X, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, ou na oitava inicial da Écloga V, *A quem darei queixumes namorados*, para a qual Faria e Sousa evoca o «Cant» *Qui no és trist, de mos dictats no cur*⁴, aliás o primeiro poema de Ausias por ele citado e que era tradicionalmente o poema de abertura dos «Cants» no séc. XVI⁵ –, esses para quem Camões não sabe senão «fabricar na fantasia / fantásticas pinturas de alegria», não correspondem, exactamente, àqueles que estão pressupostos no quantificador enfático *tots* variadas vezes presente nos versos de Ausias March. E se o catalão evoca esporadicamente a «fantasia», por exemplo no início do «Cant» *Fantasiant, Amor a mi descobre*, o vocábulo não está na dependência do sujeito na primeira pessoa «eu», ficando, por isso, longe do intimismo do poeta português⁶.

Mas, e como venceu acertadamente Rafael Lapesa, o «desfile de nombres e alabanzas» que Boscán apresenta nas referidas oitavas vale tanto pelos que menciona como pelos que deixa no esquecimento: os trovadores provençais e galego-portugueses, os poetas do *dolce stil nuovo*, Santillana e até Jordi de Sant Jordi: «los precedentes hispánicos se reducen al *Cancionero General* y a Ausias March»⁷. Curiosamente, ou talvez não, Faria e Sousa parece ter em mente o acervo de Boscán em algumas anotações dos seus *Comentários às Rimas Várias* de Camões.

Boscán não era o primeiro a elogiar March. O Marquês de Santillana, nomeadamente através do seu amigo Enrique de Villena⁸, conhecia bem a tradição poética catalã, fundamental elo de ligação tanto à poesia culta da parte sul da Europa trovadoresca, mesmo neste outono medieval que é o séc. XV, como da parte norte, de tradição francesa. Na «Carta» que deveria servir de preâmbulo apresentador de uma colecção de poesias suas ao Condestável D. Pedro, ele próprio com fortíssimas ligações à política e à cultura do oriente mediterrânico da Península, Íñigo López de Mendoza

3. Antonio ARMISÉN, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad, 1982, 414.

4. Vid. *Obra poética completa* (ed. de Rafael Ferreres), Madrid, Castalia, 1979, I, 258.

5. Ausias MARCH, *Poesías traducidas por Jorge de Montemayor* (Edición e introducción de Martín de Riquer), Barcelona, 1990, 13.

6. Vid. *Obra poética completa* (ed. Ferreres), I, 194. Note-se desde já que formular, em termos poéticos, o mundo interior ligado ao sofrimento amoroso como sinédoque da existência humana, como faz Ausias March nos vv. 269-270 do «Cant» *Tot entenent amador mi entenga*: «Mon delit és vida contemplativa / e romanch trist devallant en l'activa» (I, 430), corresponde a situar a problemática da poesia como lugar da construção existencial num terreno que não é exactamente o de Camões.

7. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 19-20. Anotemos, de passagem, que a adopção de um critério selectivo de leituras poéticas aconselháveis, fundado no que se punha em evidência e no apagamento de outras possíveis alusões, é adoptado pelo seguidor de Boscán que foi Sá de Miranda, por exemplo na «Carta» a António Pereira, senhor de Basto.

8. Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, 1949-1953 (reprint de Genebra-Paris, 1981), I, 466, n. 6.

elogiava Ausias March como seu contemporâneo «gran trobador e omne de asaz eleuado spíritu»⁹. No entanto é preciso atentar em dois pontos: por um lado, como sublinhou Lapesa, o Marquês não devia conhecer grande coisa da produção poética de Ausias March, à época ainda com pouca obra criada¹⁰; por outro lado, a evocação de March vem imediatamente a seguir à referência a Mosén Febrer, tradutor da *Divina Comedia*, em quem o Marquês elogia «la orden del metrificar e consonar»; isto é, a poesia vista como «arte» ou técnica do verso, na linha do que já fora a perspectiva de Juan Alfonso de Baena no seu «Prologus»¹¹. Não vá sem registo esta visão, por causa do modo como Faria e Sousa, duzentos anos depois, viria a convocar Ausias March nos seus comentários às *Rimas Várias* de Camões, saídos em Lisboa, em 1685 (I Parte) e 1689 (II Parte).

Como se apontou atrás, o Marquês de Santillana filia expressamente a poesia marquiana na tradição *stilnovesca* italiana, aplicando ao autor o qualificativo de «trobador», o que não deve ser levado à conta de algo insignificante, já que a propósito de Alain Chartier a terminologia é outra: «Maestre Alen Charretier, muy claro poeta moderno e secretario deste rey don Luys de Francia»¹². Ora em 1957, Rafael Lapesa, com a finura interpretativa que o caracterizava, anotava que, apesar de o Marquês se sentir atraído pelas formas poéticas novas celebrizadas por Petrarca, não conseguia emancipar-se de uma tradição fortemente instalada, que «le hace sentenciar que la rigurosa y vacua preceptiva de los franceses – con su onerosa herencia de artificios trovadorescos – era superior a la más sencilla y clásica de los italianos»¹³. E na conclusão do seu já referido estudo sobre a trajetória poética de Garcilaso, o mesmo estudioso deixa bem vincada a «diferença» entre a poesia deste – bem mais direccionada para a sugestão (e, claro, a interpretação) humana, nesse sentido de testemunhada pela convocação da experiência biográfica – e a precedente de Ausias March¹⁴. Não que o catalão não haja exercido sobre o castelhano uma forte influência, mas a verdade é que a linguagem poética deste último, Garcilaso, no duplo sentido de manuseio artificial de uma língua (vocabulário, organização sintáctica, estruturas rítmicas do verso, da estrofe, do poema) e organização semântica de noções, conceitos, opiniões, doutrinações o conduziu para terrenos afastados da linguagem daquele, o catalão, mais intelectualizada (poucas metáforas há nos *Cants* de March), onde prevalece uma abordagem do foro psicológico-sentimental claramente escolástica¹⁵ (quando não tomista, como o recente editor das suas poesias foi anotando), que, no

9. MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas. II – Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio y carta* (ed. de Manuel Durán), Madrid, Castalia, 1980, 218.

10. Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, 40.

11. Cfr. Fernando GÓMEZ REDONDO, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Eds. Del Laberinto, 2000.

12. *Ibidem*, p. 215-216. Cfr. a nota de Martín de RIQUER, «Alain Chartier y Ausias March», *Anthropos* (1989), 96-97.

13. Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, 254.

14. Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, 175ss.

15. Menéndez Pelayo, que foi quem, há mais de um século, mais atraiu de novo as atenções sobre Ausias March, sobretudo nas suas relações com a poesia castelhana da I metade do séc. XVI, formulava, assertativamente, a questão nos seguintes termos: «Ausias March es un pensador enteramente escolástico, cuyo libro encierra una filosofía de la voluntad y una psicología del Amor» (*Antología de poetas líricos castellanos*, X, Madrid, 1945, 256). No entanto, importa anotar que, por baixo ou ao lado de uma intelectualização marcante, esta poesia catalã dos tempos da corte aragonesa de Afonso V o Magnânimo acolhia já claras sugestões italianas, com um Jordi de Sant Jordi a explorar os *opposita* segundo o modelo petrarquista de «Pace non trovo, et non ò da far guerra», ou um Andreu Febrer a traduzir a *Divina Comedia*; na sua *Carta* ao Condestável D. Pedro, Santillana não deixou de sobressair este ponto. Neste quadro, pode verificar-se a «modernidade» de Ausias March, na sua adopção da língua materna em desfavor do provençal, tentando fazer com que o amor se torne «esperienza esistenziale individuale al centro di conflitti morali e religiosi» (cfr. Costanzo DI GIROLAMO, «L'eredità dei trovatori in Catalogna», *apud* Luciano FORMISANO, «La Lirica», em *La Letteratura Romanza Medievale*, Bologna, Il Mulino, 1994, 113).

fundo e em conclusão, o colocavam longe daquela «sermonis suavitas»¹⁶, uma eufonia que Petrarca confessa ter descoberto na prosa de Cícero¹⁷.

Isto tem a ver com dois traços fundamentais da poesia marquiana: por um lado, a construção desses enunciados rítmicos que são os versos – neste caso os versos longos de dez sílabas – segundo o procedimento de distribuição dos elementos léxicos habitual no canto cortês, como seja a proeminência concedida às duas zonas mais marcantes da unidade versal, o início e o final (aqui a rima) e a reduzida atenção concedida ao encavalgamento que, como é sabido e qualquer leitor atento de Camões depressa pressente, concede à sequência rítmica a aparência de um tom de maior naturalidade. Por outro lado, a perspetivação da vida interior em Ausias era marcada por certo *pathos* ou alguma dramatização expressiva de uma angústia filiada nos lamentos de Job, com evidentes sinais de leituras agostinianas, coisa que não chegava para satisfazer o Garcilaso já maduro, como anotou Lapesa, nem Camões, em si mesmo tão garcilasiano ou mais do que petrarquiano...

Isto não escapou aos estudiosos de Ausias March; Lapesa chega a considerar que o seu prestígio, em acumulação com o peso da lírica cancioneril anterior, de poeta utilizador do verso longo, dito «endecasílabo», funcionou, junto do próprio Garcilaso, como retardador de uma adesão mais decidida à adopção inicial do verso decassilábico italiano. E Menéndez Pelayo, nas suas explicações sobre o «platonismo erótico», verificava, já em 1883, que «el cuerpo de las poesías de Ausías March» fora visto no séc. XVI «como libro principalmente filosófico»¹⁸.

A opinião dos estudiosos é praticamente unânime quanto a esta marca intelectualizante, concecionista, da poesia marquiana, que o ambiente culto de finais do séc. XV e meados do seguinte acolhia com facilidade, tanto porque a própria poesia coligida em cancioneiros testemunha um apreço profundo pelo jogo verbal/intelectual¹⁹, como pelas doutrinas e teorias platonicizantes, que refinavam o pendor trovadoresco²⁰. O mesmo Menéndez Pelayo não deixa de sublinhar que «Ausías March ha influído poco en nuestros poetas amorosos, aun en los de su propia tierra. Sus formas tenían algo de áspero y selvático, su doctrina mucho de silogístico, su inspiración tanto de personal o subjectivo, que resistía a la imitación»²¹. Mas em bom rigor a questão não deverá ser tanto colocada na «imitación» de Ausias quanto na inscrição da sua poesia numa «tradição» em que se misturam trovadorismo com pertrarquismo e, já em pleno séc. XVI peninsular, com renascimento. Poderia apresentar-se, para exemplo, a banalização de antíteses do tipo calor / frio²² ou das imagens de intensificação do efeito poderoso da presença da mulher amada através da incapacidade de a língua articular palavras. Não é preciso recuar a Safo para enquadrar este lugar comum

16. Por exemplo em Sto. Agostinho, *Confessionum Libri XIII*, V, 13, 2. Cfr. Évelyne LUCIANI, *Les Confessions de Saint Augustin dans les Lettres de Pétrarque*, Paris, 1982.

17. *Rerum senilium libri*, XVI, 1; cfr. Pierre de NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme*, nouvelle édition, I, Paris, Honoré Champion, 1965, 214: «At illa quidem aetate nihil intelligere poteram, sola me uerborum dulcedo quaedam et sonoritas detinebat...».

18. *Historia de las ideas estéticas en España*, 4.ª ed., Madrid, 1974, I, 433.

19. Remeta-se para o estudo fundamental de Margarida Vieira MENDES, «Introdução» à sua edição de *O Cuidar e Sospirar* [1483], Lisboa, CNCDP, 1997.

20. Ausias March está ainda muito dependente de uma concepção da arte da poesia marcada pelo trovadorismo dos «consistórios» poéticos franceses; cfr. Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique*, cit. E poderia evocar-se a explícita referência de March à «la dolça França», no Canto *Entre Amor só portat e Fortuna* (ed. Ferreres, C, II, p. 80, v. 148).

21. *Historia de las ideas estéticas*, 441.

22. Cfr. Leonard FORSTER, *The Icy Fire. Five studies in European petrarchism*, Cambridge, C.U.P., 1969; «On Petrarchism in Latin and the Role on Anthologies», *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis*, 1973, 235.

do petrarquismo, patente no soneto XLIX *Perch' io t'abbia guardato di menzogna*, centrado na «ingrata lingua» que, no momento necessário «stai / sempre più fredda, e, se parole fai, / son imperfette e quasi d'uom che songa». Versos que ressoam ainda em Sá de Miranda, mas de que Ausias se devia lembrar na oitava III do «Cant» *A mal estrany és la pena estranya*, no contexto de uma similitude de feição pedagógica (como muitas das analogias são nele): se Deus quis mostrar milagres para que os judeus firmemente cressem, «Amor li plau que perda lo parlar», ou seja, Amor é bem pior, que se compraz com o mutismo da língua²³. Ora, quando em 1560, Jorge de Montemor traduz este poema, fá-lo direccionando-o para uma linguagem mais cortesanesca, eliminando o símile dos milagres e a alusão ao impedimento da fala por causa do amor: «si l'estoy cerca [da dama], estoy desatinado, / e muestro aborrescella de turbado»²⁴: sozinho, o lexema «turbado» concentra em si uma imagem de recorte ovidiano e petrarquista. Não era muito!

Sendo assim, é legítimo interrogarmo-nos sobre quais os fundamentos que serviram a Faria e Sousa para, nos *Comentários* às *Rimas Várias* de Luís de Camões, convocar com alguma insistência, não tanto pelo número de vezes que o faz (muito pequeno face às ocorrências de Petrarca, Garcilaso ou Boscán, entre muitos outros), como pelo realce enfático com que emprega o nome e versos de Ausias March²⁵. Um Ausias March que cita na língua original, à excepção de uma sequência de versos copiados da tradução de Jorge de Montemor. A acreditarmos no que diz, e não vemos razão para duvidar, Faria e Sousa repetidamente lera March, como se deduz do comentário a propósito da Canção VI de Camões, *Com força desusada*, sobre a estrofe «Houve-se Amor comigo», para a qual convoca Francisco Sánchez de las Brozas e a sua aproximação ao soneto XIV de Garcilaso, *Como la tierna madre – quel doliente*, que toma a comparação utilizada por Ausias March *Axí com cell qui.n lo somni .s delita*²⁶ «Malament viu qui té lo pensament / por enamich» (v. 19-20), o que provoca a confissão do leitor Faria e Sousa: «y yo, que siempre he lidiado cõ el buen Ausias, nunca reparé en ello; y agora no le tengo para copiarle»²⁷. Num estudo que se venha a fazer sobre Faria e Sousa como poeta, que também o foi, valeria a pena atentar neste pendor por Ausias March: não seria só uma questão de emulação do autor com os grandes poetas, mas também uma «imitação» do conceptismo marquiano por parte de um poeta tão erudito, mas talvez pouco sentido, como foi o comentador de Camões...

23. Sobre esta problemática cfr. Juan F. ALCINA ROVIRA, «Humanismo y petrarquismo», em *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, 1983, em especial 152, n. 32.

24. «Canto LV» das *Poesías traducidas por Jorge de Montemayor*, 121.

25. Seja permitido recuperar as palavras de Giorgio PASQUALI nas *Pagine stravaganti*: «In poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi, citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al publico; le allusioni non producono l'effetto voluto se no su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono», cit. de Gian Biagio CONTE, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1986, 25, n. 3, onde se remete para um artigo de Einar LÓFSTEDT publicado em 1949 na revista *Eranos. Acta Philologica Suecana*, XLVII (1949), 148, com o título *Reminiscence and Imitation*, que procura demonstrar com base em casos de Ovídio, Salústio, da *Appendix Virgiliana*, Séneca entre outros, como «the question of the priority of one literary work in relation to another, or of its dependence, is one of the most difficult problems within literary criticism».

26. *Obra poética completa*, cit., I, 136. Cfr. Antonio GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1972, 268.

27. Manuel de FARIA E SOUSA, *Rimas Varias de Luis de Camões [...] commentadas por...*, Segunda Parte, Tomo III da edição de Lisboa, 1689 (ed. facsimilada, Lisboa, IN-CM, 1972), 47.

Teria Luís de Camões conhecido, de facto, a poesia do catalão? A resposta não é simples, sobretudo se pensarmos em leituras na língua original.

Em primeiro lugar há que pôr de lado explicações de natureza histórica. Em tese, não seria impossível o conhecimento de March entre nós; as relações político-culturais entre Portugal e o Levante haviam sido intensas ao longo do séc. XV e o próprio Ausias March teve como cunhado, bastante mais novo, Johanot Martorell, o célebre autor dessa narrativa de amor cavaleiresco e cortês que foi o *Tirant lo Blanch*, longa narrativa de cavalaria dedicada ao infante D. Fernando, com o convencionalismo tópico da ficção cavaleiresca em prosa, segundo o qual o autor havia traduzido o romance de inglês para português e desta língua para valenciano. D. Fernando era pai de D. Manuel²⁸.

Não parece provável, porém, que Luís de Camões se sentisse atraído pelos versos catalães de Ausias March com base neste quadro. Há que procurar noutro terreno os motivos para uma aproximação, mais doutrinária do que textual, diga-se desde já, entre os dois poetas.

As probabilidades aumentam se tivermos em conta a tradução feita por Jorge de Montemor de uma centena de *Cants*, e publicada pela primeira vez em 1560 em Valencia (os *Cantos de amor*), mas logo repetida em 1562²⁹, no ano seguinte ao assassinato do autor da *Diana*³⁰. Surgia como a *Primera parte* [ou seja, sem o «Cant Moral», os seis «Cants de Mort» e o «Cant Espiritual», que serão acrescentados em 1562] *de las Obras del excellentissimo Poeta y Philosopho mossen Ausias March...*³¹. É certo que não era a primeira tradução castelhana vinda a público: em 1539, também em Valencia, havia sido saído a edição bilingue de Baltasar de Romaní, mas só com 46 poesias. No ano da edição *princeps* de Boscán e de Garcilaso, 1543, sai também a edição em catalão, agora com 122 poemas.

Seria sedutor imaginar que Camões conheceu Montemor, que partiu para Castela em 1543, no séquito da Infanta D. Maria, que se casava com o futuro Filipe II, e voltou a Lisboa em 1552, acompanhando a princesa Joana, que vinha casar-se com o príncipe D. João³²; mas nem Wilhelm Storck se atreve a tanto³³.

Mas os dados são suficientes para inserirmos as aproximações de Faria de Sousa entre Camões e March no contexto da influência, mais doutrinária do que textual, que o catalão exerceu nos poetas quinhentistas³⁴.

28. Cfr. Martín de RIQUER, «Antología: Cantares de gesta, trovadores, narrativa medieval, literatura catalana y castellana, y vida caballeresca», *Anthropos*, cit., «La batalla a ultranza entre João de Almada y Menaut de Beaumont», p. 133. Ora o infante mantinha fortes ligações com o mundo, político, aristocrático e cultural levantino, a ponto de ter emprestado um cavalo seu, de nome «Sousa», a João de Almada, para um duelo em boa forma cavaleiresca que deveria ter lugar em Mantua, destinado a resolver uma questão de «honra» ocorrida em 1464.

29. Em Zaragoza, repetida em 1579.

30. A tradução incluía 115 «Cants», uma meia dúzia de esparsas e uma «pregunta e resposta». Para o séc. XVI, Rafael Ferreres recensia treze manuscritos, cinco edições em catalão e cinco traduções castelhanas.

31. Cfr. a «Notícia bibliográfica» do moderno editor Rafael Ferreres, I, 114s. A «predilecção» de Montemor por March «se explica al recordar que la expresión más acongojada y tormentosa del amor por aquellos tiempos es la del poeta de Gandía», como observa Juam Bautista de AVALLE-ARCE, «Estudio preliminar» à sua edição de *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996, p. XIII.

32. Vale a pena ter em conta as considerações de Joge de SENA, tanto em *A estrutura de «Os Lusíadas» e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Lisboa, Portugália Editora, 1970, 297s., como *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, 77s.

33. Cfr. *Vida e obras de Luís de Camões*, I parte, Lisboa, 1897 (reimpressão de 1980), 427.

34. Cfr. Rafael FERRERES, «La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro», em *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I, Granada, Universidad, 1979, 475. Por exemplo, Juan Timoneda, o autor de *El Patrañuelo*, que bem conhecido foi entre nós, possuía-o na sua livraria.

Ausias March cultivou essencialmente o verso longo decassilábico, com forte cesura medial, típica do verso de arte maior, que, pela extensão, mais do que pelo ritmo em si, se considerava mais apropriado à abordagem de temas ou assuntos tidos por elevados ou sérios. Se excluirmos um «lai» só publicado em 1896³⁵ e um longo poema centrado sobre o «Rhythmus de Contemptu mundi» atribuído a S. Bernardo³⁶, mas de difícil atribuição a Ausias, todo o *corpus* marquiano é em verso longo e reveste-se de uma seriedade reflexiva e meditativa, muito polarizada no terreno da vivência sofrente do estado amoroso, visto como parte do drama existencial do homem na vida terrena, o que trazia à colação, sem grandes dificuldades, a focagem da perplexidade diante da vida e da experiência amorosa, aprofundando as dicotomias que o trovadorismo havia já equacionado em torno do sofrimento motivado pela natureza da mulher amada e pela situação do poeta-amador perante ela, sendo fundamental, neste plano, a questão não só da dignidade da mulher, mas também da proximidade física do amador em relação a ela.

Um tal quadro conjugava-se facilmente, e assim fizera a tradição da poesia cortês e trovadoresca medieval, com a apropriação ou integração neste terreno doutrinário, de contributos filosóficos ou para-filosóficos de inspiração idealizante, como o platonismo difuso que a Idade Média conhece, sobretudo pelo *Timeu*, articulável com extrema facilidade com a meditação cristã sobre a precaridade da vida terrena. As tensões entre estes dois pólos são mais do que conhecidas e levarão, em tempos de Faria e Sousa, à agudização daquilo que Maria Lucília Pires chamou, num quadro «barroco», a «guerra interior» que tão fundo marca a poesia de Francisco Manuel de Melo³⁷.

É por esta passagem, relativamente estreita, que podemos compreender que Faria e Sousa tenha evocado, algumas vezes, mas não de forma sistemática, a poesia de March para alguns momentos textuais de Camões.

A primeira vez que, nos seus *Comentários*, Faria e Sousa se refere a Ausias March é no §7 do «Discurso de los sonetos», quando procura defender a tese de que, antes de Boscán e Garcilaso comporem em Espanha versos de modelo italiano, já o fizera o catalão³⁸. Faria e Sousa, porém, não lhe aplica qualificativos que expressem o encanto declarado pela eufonia do verso ou pela vertente emotivo-afectiva que tanto enaltece em Camões. Por exemplo, ao comentar o soneto *Tomou-me vossa vista soberana*³⁹, evoca Jorge de Montemor, aplicando-lhe o qualificativo de «afectuoso»; e variadas vezes exclama, superlativamente, o prazer que lhe causa a felicidade da expressão de Garcilaso. Não bem assim com Ausias March; no acima referido §7 do «Discurso de los sonetos», diz que ele «escribió en esta suerte de versos [os «endecasilabos»] (por la mayor parte otavas) delgadamente la materia amorosa». Assim sucede nos momentos em que se lembra de convocar Ausias March: sempre pela finura do seu pensamento reflexivo sobre a complexidade, fundamen-

35. *Obra poética completa* (ed. Ferreres), II, 316.

36. *Obra poética completa* (ed. Ferreres), II, 340.

37. Cfr. José Adriano de CARVALHO, «A poesia sacra de D. Francisco Manuel de Melo», *Arquivos de Cultura Portuguesa* VIII (1974), 295; Maria Lucília Gonçalves PIRES, *Xadrez de palavras. Estudos de literatura barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996, «O tema da “guerra interior” nas *Obras métricas* de D. Francisco Manuel de Melo», p. 53.

38. *Rimas*, cit., II-3, p. 3b; ideia que retomará na «Introducción a las Canciones» quando aludir a «un libro de Autor Valenciano o Catalan impresso poco despues de hallada la invencion de la estampa, que oy es de 200. años» com composições que, segundo ele, eram seguidoras das dos italianos e que Boscán bem podia ter visto para não se arrogar a primazia de ter introduzido o decassílabo italiano em terras de Espanha... Aliás, um ponto de vista que já aparecia na reedição da tradução de Montemor feita em 1579, onde Juan López de Hoyos, mestre de Cervantes, considerava March anterior a Petrarca; cfr. a «Introducción» de Martín de Riquer às *Poesías* de Ausias March, Barcelona, 1990, p. XXI.

39. *Rimas*, I, 90b.

talmente opositiva, da situação amorosa, mas não pela «suavitas» da expressão, pela musicalidade eufónica do ritmo ou do verso, embora uma vez, ao comentar a já referida Égloga V de Camões, lhe aplique o superlativo «suavíssimo», evocando o «Cant» *Cervo ferit no desija la font*⁴⁰. E já a propósito anote-se que, tendo antes comentado o verso «como Cervo ferido, a outra parte» da Égloga II, *Ao longo do sereno*, que Sousa considera escrita depois do regresso de Camões a Lisboa, portanto num tempo em que bem poderia conhecer a tradução de Montemor⁴¹, não lhe ocorre convocar Ausias, apontando antes para a imitação fundamental de Virgílio⁴².

Podemos contabilizar dezassete convocações citativas de Ausias March nos *Comentários* de Faria e Sousa; há algumas mais, poucas, evocações do nome do poeta, mas, frente às vezes com que evoca e cita Petrarca, Garcilaso, Boscán, Montemor, Gregório Silvestre e uma multidão de outros nomes, é relativamente pouco. Mas se olharmos para a distribuição das aproximações textuais, verificamos o seguinte: Faria e Sousa cita Ausias sempre em catalão; só num momento, como já se anotou atrás, no comentário ao soneto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*⁴³, transcreve versos de March a partir da tradução castelhana de Montemor. Ora um tal modo de actuar evidencia que as similitudes que Faria e Sousa é capaz de encontrar entre os dois poetas não assentam propriamente na construção do discurso poético⁴⁴, mas no terreno da filosofia do amor; é aí que Sousa reconhece a autoridade de Ausias March⁴⁵. Deste modo, o catalão aparece citado dez vezes para os sonetos, duas para as canções, uma para as oitavas e duas para as églogas. Ou seja, nota-se uma clara preferência pela lembrança de Ausias March nos poemas curtos.

Não é tanto, porém, esta distribuição que importa vincar, mas os momentos em que, no plano semântico, Faria e Sousa lembra Ausias March.

A poesia de March caracteriza-se por uma fixação forte nas facetas mais propriamente filosóficas do amor do que na representação emocional dos sentimentos; ou como Menéndez Pelayo anotara, por uma «psicologia escolástica», com evidentes marcas tomistas. Poderia perguntar-se como é que Sousa pôde aproximar os dois poetas, sendo evidente que a lírica camoniana atrai o leitor para uma zona de intimismo pessoalizado, referenciado a situações que conduziram o próprio Sousa a ler a Lírica em registo biográfico. Nisso, Sousa ia atrás da sugestão de biografia poética que o *Canzoniere* de Petrarca impõe ao leitor. Baste para exemplo confirmativo da montagem «à Petrarca» do romance de amor de Camões por D. Catarina de Ataíde, a «querida» ou «Dama de Palácio» como a designa repetidamente, o comentário que faz ao soneto *O culto divinal se celebrava*⁴⁶, considerando que o poeta se enamorou estando em Coimbra e nessa sede lendo a Canção IV, *Vão as serenas águas*⁴⁷, tendo então dezoito anos⁴⁸, no mês de Abril, tal como Petrarca⁴⁹, frisando que

40. Ed. Ferreres, LXXXIX, t. II, 8; é o canto 24 na ordenação tradicional; cfr. Montemor, ed. cit., 56. *Rimas*, II-4, 269b.

41. *Rimas*, II-3, 92.

42. *Rimas*, II-4, 227b.

43. *Rimas*, I, 118b.

44. Poderia remeter-se para as observações que faz sobre o uso do castelhano por portugueses, a propósito do soneto que atribui a Camões «A la margen del Tajo en claro día» (I, 266s).

45. Veja-se a este propósito Fernando BOUZA ÁLVAREZ, «Cultura escrita e história do livro: a circulação manuscrita nos séculos XVI e XVII», *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 9-10 (2001-2002 – *O livro antigo em Portugal e Espanha. Séculos XVI-XVIII*), 63s. Por outro lado, há que ter em conta as referências de Faria e Sousa a «artes da escrita» nos seus *Comentários*. Vid. também Hans FLASCHE, «O método de comentar de Manuel de Faria e Sousa (Contributo paea a interpretação d'Os Lusíadas», em *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973, 135.

46. As citações das *Rimas* de Camões são feitas a partir da edição de Costa Pimpão, Coimbra, 1973.

47. *Rimas*, I, 154.

48. Comentário à Canção X, *Rimas*, II, 80.

49. *Rimas*, II-1, 53a.

«es de notar que ambos fueron el Viernes Santo»⁵⁰. Esta biografização fortíssima da expressão lírica camoniana constituía um dos factores que, na atitude interpretativa de Faria e Sousa, podia facilitar a aproximação aos *Cants* de Ausias March; e também a excelência da beleza espiritualizada da mulher amada, desvinculada da faceta corporal, que March proclamara no «Cant» *Llexant a part l'estil dels trobadors*, na oitava III, ao elogiar a amada Teresa⁵¹.

Mas o vector central de aproximação reside na atitude meditativa marquiana sobre a dor causada pelo amor e, no fundo, a inevitabilidade de ter de conviver com ela. A focagem interiorista de tal dor, situada no terreno contraditório do prazer de amar, vinha dos domínios petrarquistas, com a «uoluptas dolendi», enquadrada no «curarum conflictus» que, como é por demais sabido, depende de uma matriz de pensamento e de análise interior agostiniana. A insistência de Ausias sobre uma visão conflituosa da interioridade marcada pelo sofrimento amoroso torna-se evidente com frequência. São os dois extremos que caracterizam o amor, conforme consta dos vv. 117-18 do «Cant» *Tant en Amor ma pens. ha consentit*: «Per dos extrens Amor és malmirent: / per molt e poch, e lo mig se jaqueix»⁵². Trata-se de um entendimento dicotómico e binário do confronto entre corpo e alma, segundo a tradição medievalizante; são os «contrasts» entre «delits» e «dolores»⁵³, entre «Amor» e «Fortuna»⁵⁴, que, no quadro de uma linguagem onde o alegorismo ainda está muito presente (por exemplo a alegoria do castelo, do piloto do barco⁵⁵), conduzem directamente às angústias nascidas da tensão entre o racional e o sensual, entre o espírito e a carne, entre o amor honesto e o deleitável, entre o entendimento e o apetite, entre o vício e a virtude, enfim entre o homem forte e o «hom de cor flach»⁵⁶, traduzido tudo isto numa aflicção face à quase aporia a que o poeta chega diante dos «apetis sensuais»⁵⁷, da «sensualitat»⁵⁸, do «amor brutal»⁵⁹.

Importa, porém, esclarecer que, para além de um terreno petrarquiano que ambos os poetas pisaram, no fundo porque já por trás de Petrarca reside um agostianismo, cujas marcas foram também já postas em evidência na Lírica camoniana⁶⁰.

Ora uma tal configuração poética, sobretudo se vista na perspectiva da expressão cortês que, no fundo, marcava toda a poesia lírica da época, permitia, sem muitas dificuldades superficiais, uma aproximação com algum lirismo camoniano. Mas é preciso ver que em Camões está pressuposta, no quadro de um contrato implícito com o leitor, instaurado pelo código lírico de Petrarca e patente num soneto canónico como *Eu cantarei de amor tão docemente* ou então nestoutro, não canónico, *Vos que escuitais em Rimas derramado*, que Faria e Sousa inscreveu como cabeça da «Centúria II», evocando o célebre soneto de abertura dos *Fragmenta Rerum Vulgarium, Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, que, tanto directamente como por meio de Boscán, Camões não

50. Comentário à Canção VII, «Manda-me Amor que cante docemente».

51. *Obra poética completa* (ed. Ferreres), XXIII, I, 210.

52. *Obra poética completa*, I, 206.

53. *Obra poética completa*, II, 26.

54. *Obra poética completa*, II, 88.

55. *Obra poética completa*, II, 228; II, 90, 112.

56. *Obra poética completa*, I, 232.

57. *Obra poética completa*, I, 484; II, 178.

58. *Obra poética completa*, I, 146.

59. *Obra poética completa*, II, 92. Cfr. A. L. LUZÁN ATIENZA, «Estructura y semántica binaria en la lírica trovadoresca. Desde los provenzales a Ausias March», in *O Cantar dos Trobadores*, Santiago de Compostela, 1993, 425s.

60. José Carlos Seabra PEREIRA, «Para o estudo das incidências agostinianas na Lírica de Camões», em *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, 431.

desconhecia, está pressuposta, dizia, uma referencialidade que convoca a «fabula» – a «fabula» mitológica, a «fabula» biográfica – que ultrapassa o dialiecticismo, de certo modo agudo e conceptuoso, próprio do sistema psicológico de Ausias March⁶¹. Era aí que Menéndez Pelayo encontrava o fundamento para falar da «sequedad» que, para ele, marcava a poesia de Ausias March⁶².

Mas, afora o recurso a uma retórica do símile⁶³, geralmente da categoria de paralelismos analógicos concretos, assinalados no discurso por marcadores do «xí... xí... tal» ou explicitamente denotados, do tipo «Bullià .l mar com la caçola .n forn»⁶⁴, ou «e dolssa .l par un. amargant sardina»⁶⁵ ou «D'aram y estany veu hom exir lo coure / que.l fort acer en força no.i pot noure»⁶⁶, a linguagem de Ausias March apoia-se mais na evidência resultante da verdade universal: o marcador universal *tot* é frequente, como em «Tot escrivent jutja lo seu treball»⁶⁷ ou em *Tot entenenet amator mi entenga*⁶⁸, que Faria e Sousa usa⁶⁹, onde se trata mais da convocação de uma *omnium opinio* do que do apelo a uma experiência emocional do leitor⁷⁰. Na mesma linha se deverá interpretar a presença de referências mitológicas ou da cultura antiga, que, além de não serem abundantes em March, ficam longe do sistema significativo que detêm em Camões⁷¹. Poderia servir de exemplo a evocação de Tântalo no v. 226 do «Cant» *Qui ne per si ne per Déu virtuts usa*⁷², muito aquém da força ilocutória que a remissão mitológica tem no final da Elegia III, *O Sulmonense Ovídio, desterrado*, ou das canções camonianas definidas por Aguiar e Silva como da «melancolia»⁷³; mesmo o lexema *grito* é muito mais direccionado para a empatia com o leitor em Camões do que *crit* em Ausias March.

Por isso, com bastante propriedade se pode considerar que em Ausias falta aquilo que um estudioso italiano, focando, é certo, a poética barroca da imagem visiva designa precisamente como «poetica dell'invisibile mostrato attraverso i sensi della parola»⁷⁴, ou por outra não menos sugestiva designação «les yeux de l'éloquence»⁷⁵. Ausias March não «vê»; ora bastará ter em conta as vezes

61. Cfr. *Obra poética completa.*, I, 362. Bastante próximo da perspectiva cancioneril; cfr. Francisco CROSAS LÓPEZ, «El concepto de Antigüedad en la poesía del Cancionero: una aproximación a partir del anacronismo», *Medioevo y Literatura*, III (1995), 97. No caso de Ausias, sirva de exemplo o «Cant» *¿Per què m'és tolt poder delliberar?*, ed. Ferreres, I, 362.

62. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos* («Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo», X), Madrid, 45, 257. Fácil é compreender que o lirismo de Petrarca, mais apelativo em termos afectivos e emocionais, veio oferecer à expressão poética um campo mais alargado que a linguagem «escolástica» de March não facilitava. No «Cant» *Tot entenenet amator mi entenga* (I, 428), lemos que Faria e Sousa evoca em *Rimas*, I, 4b, no verso 235, a necessidade da clareza de pensamento sobre a questão terrível da relação entre a parte racional da alma, onde os apetites sensuais não residem (e aí se distancia dos trovadores, como diz), do leite para que a carne atrai (v. 245): «Solament vull d'ella tan clara pensa», reportando-se á «persona» que, dentro de si, o seu espírito, em contemplação, «forja».

63. Menéndez Pelayo chama a atenção para o facto de «entre los similes más felices de Ausias March» se encontrar o da «vida náutica» (cf. *Antología*, cit., 261).

64. V. 9 do «Cant» *Veles e vents han mos designs complir*, ed. cit., I, 284.

65. V. 40 do «Cant» *Entre Amor só portat e Fortuna*, ed. cit., II, 74.

66. V. 39-40 do «Cant» *La vida .s breu e l'art se mostra llonga*, ed. cit., II, 218.

67. V. 49 do «Cant» *Llexe la Sort lo seu variat torn*, ed. cit., I, 412.

68. V. 1 do «Cant» LXXXVII (ed. Ferreres, I, 414).

69. *Rimas*, I, 4b.

70. O mesmo se dirá do jogo patente nos vv. 45-46 do «Cant» *¡O quant és foll qui rem lo forçat cas!*: «En general hom vol y entén est bé; / en particular, quant ha dreita raó» (II, 174); ou então o uso de «hom» com valor de categoria universal.

71. Cfr. Aníbal Pinto de CASTRO, «A Mitologia na Lírica de Camões», *Românica. Revista de Literatura*, 4 (1995), 43s. Cfr., por exemplo, I, 167, 302, 384, II, 122 de March (ed. Ferreres).

72. *Obra poética completa*, II, 122.

73. Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e SILVA, *Camões: Labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, «As canções da melancolia: aspectos do maneirismo de Camões», 209s.

74. Vitaniello BONITO, *L'occhio del tempo. L'orologio barocco tra letteratura, scienza ed emblematica*, Bolonha, 1995, 86.

75. Perrine GALAND-HALLYN, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

que Camões usa este *verbum sentiendi* confirmativo da «verdade» na sua Lírica para avaliarmos a distância entre um e outro...⁷⁶.

É o que se pode ver no comentário à Ode XI, *Naquele tempo brando* na estrofe «Agora se aparelha», «divina estancia» segundo Faria e Sousa⁷⁷: «Esto si, que es ser Poeta, haziendo vivas imagenes, y no pensar que terminillos pueriles son poesias»; a referência a «bonissimas pinturas»⁷⁸ ou a caracterização de Virgílio porque «con elecciones de palabras, y letras, supo ser pintor famoso»⁷⁹, apontam para uma concepção de poesia e de imitação poética que não podia encontrar em Ausias March correspondências aproveitáveis. Camões está muito claramente na linha evolutiva do que será, logo a seguir, a valorização da metáfora, da imagem e da sua capacidade poética, daquilo que se pode caracterizar como, nas palavras de Ezio Raimondi, uma «immaginazione visiva»⁸⁰. O terreno em que Faria e Sousa traz à colação o catalão é fundamentalmente outro, o domínio da meditação moral, como acerca da Oitava I, *Quem pode ser no mundo tão quieto*, evoca o «Cant» *Bé .m maravell com l'ayre no s'altera*⁸¹, onde reemerge a preocupação em frenar os apetites da carne.

Existe, no entanto, um aspecto que merece apontamento a propósito das similitudes ou dissimilitudes entre os dois poetas. Trata-se da técnica do encavalgamento. O encavalgamento, ou *enjambement*, traduz uma atitude basicamente mais *literária* perante a noção do ritmo versal e da sua articulação com a estrutura lógico-sintáctica do enunciado que o discurso poético italiano difundiu e que, em parte, foi causa da estranheza com que alguns, na Península Ibérica, receberam o decassílabo italiano; basta ler a «Carta» de Boscán à Duquesa de Soma ou então recordar que um homem de letras como João de Barros lamentava o menosprezo a que dizia estarem votadas as trovas, precisamente pela mitigação da função da rima resultante do prolongamento da frase gramatical para o verso seguinte. Ausias March praticou o encavalgamento, mas a tendência da sua concepção do verso vai mais no sentido de o considerar como uma unidade rítmica definida do ponto de vista sintáctico. Isto é, não procede como Camões, que, no contexto da prática renascentista, tende a distribuir funcionalmente o volume tímbrico dos núcelos musicais «disautomatizandone i rapporti armonici inerti o scoloriti, e a concentrare e a moltiplicare l'attenzione, l'enfasi dell'atto linguistico, sfruttando la divergenza tra metro e sintassi come un disordine ammesso dal

76. O investimento no «visualismo», nas suas diversas facetas da ênfase efrástica, não esgota a «poesia» camoniana, mas constitui um dos seus mais poderosos mecanismos de «construção inventiva» direccionada para a capacidade de activar a imaginação e o pensamento do leitor; cfr. M.^a Lucília Gonçalves PIRES, *Descrição retórica e narração épica n.º Os Lusíadas*, em *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, 475. Mas no fundo o essencial desta «poética» pode muito bem ser concentrado na noção de «arte alusiva» de Giorgio Pasquali, tal como a sintetiza Gian Biagio CONTE, *The Rhetoric of Imitation*, 24-25. A visualização como processo poético ultrapassa as capacidades, bem mais limitadas, da simples comparação, muitas vezes ancorada em referentes concretos ou numa enciclopédia de saberes que deve pouco ao conhecimento da cultura literária; por aí passava a fronteira entre o domínio poético de Ausias March e o de Luís de Camões; este «vê» com os «olhos da eloquência»... Cfr., entre outra literatura, Paul TEYSSIER, «La palette de Camões: étude du vocabulaire et de la lumière dans les Lusíades», em *Actas da I Reunião de Camonistas*, Lisboa, 1973, 433; Aurelio RONCAGLIA, «Os Lusíadas» de Camões, ut pictura poesis», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX (1975), 280; Carlos Ascenso ANDRÉ, «O nu: o tratamento em “Os Lusíadas” de um tema renascentista», *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, I (1984), 193.

77. *Rimas*, II-3, 194b.

78. *Rimas*, II-3, 196a.

79. *Rimas*, II-3, 197a.

80. Vid. Vitaniello BONITO, *L'occhio del tempo*, 114-115.

81. *Obra poética completa*, I, 288: «Canto» 61 em Montemor, 13.

sistema, che equivale a una simmetria *in absentia*, para citar as observações finas de Ezio Raimondi a propósito da *Gerusalemme liberata* de Tasso⁸².

Algo de idêntico se poderia equacionar quanto ao emprego de palavras terminadas em *-ento*, já correntes na língua poética cancioneril, como «sofrimento», «tormento», «entendimento». Camões, se bem que não de forma exclusiva, sabe tirar proveito das capacidades eufónicas desses termos e do realce semântico possível através da sua colocação no final do verso (aliás como sucede com os advérbios em *-mente*); Ausias March emprega com frequência «enteniment», «sentiment», «mudament», mas de forma aleatória, sem privilegiar a posição final do verso. Ora a rima em *-ento* vai revelar-se uma das mais produtivas na poesia quinhentista e Camões não descarta as suas potencialidades rítmicas⁸³.

Ao convocar Ausias March para os seus *Comentários às Rimas Várias* de Camões, Faria e Sousa testemunhava não só as suas leituras imensas, não só o seu critério de avaliação do valor «poético» dos autores, não só a sua posição como crítico, mas também uma realidade que é apontada com relativa frequência: a presença de sinais marquianos nos poetas do Siglo de Oro. Mas Faria e Sousa ia atrás da atracção exercida por uma proximidade que também seduziu estudiosos posteriores⁸⁴. Tomo aqui o caso do conhecido soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*, que Faria e Sousa desconheceu (ia lá pô-lo de parte...), que surge no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* no interior de uma alongada série de sonetos de que vários são canonicamente camonianos, que no *Cancioneiro de Fernandes Tomás* é precisamente o último poema copiado, aí com a epígrafe «De Luís de Camões», e que editores modernos não fogem à tentação de incluir entre os camonianos, como sucede com Cleonice Berardinelli⁸⁵, soneto que Aguiar e Silva considera – e será muito difícil contra-argumentar... – como de altamente duvidosa autoria camoniana⁸⁶, mas a propósito do qual não deixa de evocar o «Cant» de Ausias March *Maleit lo jorn que.m fon donada vida* (II, 274), cujas tonalidades pessimistas provêm do *Livro de Job*, que Juan Boscán também aproveitou num «soneto saturado de interrogações dramáticas»⁸⁷ (embora importe também anotar que o tópico do «mau dia fui nado» surge com alguma frequência na lírica galego-portuguesa...), soneto esse que levou um outro conhecido poeta e camonista actual, Vasco Graça Moura, a desabafar, em verso:

...a moral da história é que um soneto de camões
com pouca variação é sempre um verso de camões,
é a coisa mais bela e mais difícil do mundo
e dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele⁸⁸.

82. Ezio RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Florença, Leo Olschki, 1980, 95.

83. Yolanda NOVO, *Las «Rimas Sacras» de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, 1990, 63, 74.

84. Tratava-se, porém, de um «código cerradíssimo» esse em que Faria e Sousa faz inserir a poesia de Camões; cfr. Vitalina Leal de MATOS, «A poesia de Camões na perspectiva da intertextualidade», in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 1987, 71.

85. *Sonetos de Camões. «Corpus» dos sonetos camonianos* (Edição crítica de Cleonice Serôa da Motta Berardinelli), Braga, 1980, 391. Cfr. também M.^a Michaela Dias Pereira Ramon MOREIRA, *Os Sonetos amorosos de Camões. Estudo tipológico*, Braga, 1998, 144, ainda que com reservas.

86. Vítor Manuel Aguiar e SILVA, *Camões: Labirintos e fascínios*, «Inquirições sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*», 191s.

87. Aguiar e SILVA, *Camões*, 205. Também José Filgueira Valverde aponta para Ausias March a propósito do soneto «Transforma-se o amator na cousa amada» (*Camões. Comemoração de «Os Lusíadas»*, Coimbra, 1981, 142).

88. *Concerto campestre*, Lisboa, 1993, «não sei se o camões hoje», 54.

Bem avisava Camões em *Sobre os rios que vão*:

Mas deixar nesta espessura
o canto da mocidade,
não cuide a gente futura
que será obra da idade
o que é força da ventura.

O verso de Ausias March não era um bom modelo para um Camões que escrevia para ser lido e, mediante a leitura *individual*, forçar a articulação de uma interioridade complicada, onde Ovídio, Santo Agostinho, Petrarca, Garcilaso surgiam como fontes da *imitatio*, com a *figura*, a *fictio* de que a biografia se tornou *poesia*, mas onde também se torna impossível abafar o impulso que, do sofrimento, conduz ao *grito* da carne. «Saibas ler o silente amor escrito!», assim traduziu o mesmo Graça Moura um verso de um soneto de Shakespeare⁸⁹. Mas aí Ausias March dava uma ajuda:

Puys per mos crits mercè de mi s'absenta
e Déu, per vós, vol punir mos demèrits,
e los meus fats contrasten a mos mèrits,
llicenciats dolor qui.m desasenta (I, 334)

do «Cant» LXXVIII, na ordenação corrente ao tempo de Jorge de Montemor, versos que este verteu para castelhano de um modo a enfatizar mais a vertente cortês do que a proclamação da dor:

Pues que con vos mis yerros son pugnidos,
y no hay merced comigo ni clemencia,
pues mis servicios nunca son oýdos
y el mal ya los despide y da lecenia⁹⁰.

Jorge de Montemor «apagou» a dimensão enfática que o «grito» detinha no original catalão, eliminou a explícita presença de Deus e, ao traduzir «demèrits» por «yerros» (termo bem camoniano...) e «fats» por «servicios», afastou o poema da reflexão existencial primitiva; aliás a «finda» que, no conjunto de «Cants» em que este se inclui, assenta na retoma constante do *oppositum* «Llir entre carts» reportado à amada, toma nele uma tonalidade mais camoniana: «Yo's amo, mi señora, puramente, [...] amor tan alto, puro y excelente».

Se Camões leu Ausias, deve ter sido através de Montemor, levado, certamente, pela autoridade que Boscán concedia ao seu compatriota. Mas Faria e Sousa, no meio da enorme profusão de leituras que convoca, não deixava de ter alguma razão, cultural e poética, para aproximar, de vez em quando, Luís de Camões de Ausias March...

89. «Os Sonetos de Shakespeare. Versão integral, Lisboa, 2002, 57.

90. *Poesías de Ausias March traducidas por Jorge de Montemayor*, ed. cit., 175.

