

COMENTÁRIO A

CAMÕES

Vol. 4 - Sonetos, Redondilhas

Sonetos

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

Redondilhas

Quem disser que a barca pende

HELDER MACEDO

Descalça vai para a fonte

HELDER MACEDO

Cinco galinhas e meia

RITA MARNOTO

COORDENAÇÃO DE RITA MARNOTO

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
Depósito Legal
419275/16

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

Introdução

Se há autor da literatura portuguesa que tem vindo a suscitar um apreço constante e intenso, ao longo dos tempos, entre Portugal e tantas outras latitudes do globo, esse autor é Luís de Camões. A sua lírica, escrita há mais de cinco séculos, é pedra basilar de um cânone de incidência nacional e mundial, no qual sucessivas gerações de leitores da mais variada índole se têm vindo a reconhecer.

Sob o ponto de vista literário, esse estatuto assenta numa recriação sem par do código petrarquista e também do neoplatonismo dos séculos XV e XVI, o que implica quer uma forte renovação de toda anterior tradição peninsular à luz de um novo contexto europeu, quer uma singular e genial declinação desses modelos. A partir daí, o rasto de Camões estende-se ao longo de uma linha ininterrupta. Nos nossos dias, o lírico continua a falar a linguagem das novas gerações, como bem o mostra a facilidade com que os seus versos passam dos manuais escolares para os palcos da música rock, e continua a ser fonte primordial de motivação literária, se um dos maiores poetas portugueses da actualidade, Vasco Graça Moura, confessa que Camões é uma espécie de «sombra tutelar» que lhe ocorre naturalmente e o faz «respirar melhor» na sua língua e na sua escrita.

Um arco temporal tão alargado acumula interpretações e leituras que são inigualáveis lições de erudição ou até verdadeiros rasgos de génio, a par com outras, tão imprecisas e aleatórias, que chegam a redundar em autênticos atentados ao nome do poeta. Mas um autor canónico vive no tempo, em continuidade, e resiste às suas usuras porque, da mesma feita, se sobrepõe ao tempo. Para utilizar a imagem de Italo Calvino, persiste sempre como ruído de fundo, capaz de responder às perguntas que cada época e cada grupo de leitores lhe dirige.

O comentário à lírica de Camões levado a cabo pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos é feito por um grupo de experientes críticos, portugueses e estrangeiros, que, ao estudar a obra do poeta numa dimensão verdadeiramente europeia, mostra bem a imensidão das fronteiras literárias por entre as quais o poeta se move. Dirige-se a um

público constituído por estudantes de nível avançado e por estudiosos de Camões, situando-se numa plataforma de convergência. Nesse sentido, procede por estratos, entre uma primeira abordagem mais simples das matérias e níveis interpretativos mais complexos.

O comentário é um aparato de ilustrações verbais, destinado a tornar mais compreensível um texto, o qual ganha sentido exclusivamente na relação que mantém com esse texto. Tomado por si, não tem valor de texto, porquanto desprovido de autonomia comunicativa. Inscreve-se entre emissor e receptor, como um decifrador da mensagem, e a sua função é semelhante à que se costuma designar como metalinguística, mas fica para além dos aspectos linguísticos, pelo que será caso de dizer metacomunicativa. É nestes termos que Cesare Segre o define, logo no início do seu célebre ensaio *Per una definizione del commento ai testi*. O comentário não tem autonomia, dado que explicita um outro texto, mas ao fazê-lo é também produtor de um sentido, que é correlato ao momento em que é escrito e ao público a que se dirige.

Nos tempos que correm, são cada vez mais fortes os sinais da necessidade de uma renovada atenção à letra do texto camoniano, e é nesse plano que o comentário assume uma função basilar. Como diz Aguiar e Silva, na introdução ao seu livro de ensaios sobre Camões intitulado *A lira dourada e a tuba canora*, o suporte da materialidade de cada texto camoniano e a moldura constituída pelos outros textos que o envolvem são os grandes fundamentos da sua interpretação hermenêutica, pelo que, quando não lhes é dada primazia, a actividade crítica facilmente se esvai numa espuma efémera. Essa atitude metodológica centrada sobre a substância do texto camoniano é fundamental para o seu mais profundo conhecimento, em todos os planos, e o comentário, enquanto ilustração verbal, será uma das melhores formas de a explorar. Uma forma *concreta* e *real*, que são precisamente os termos através dos quais Walter Benjamin caracteriza o comentário.

É tomado como texto de referência o volume das *Rimas* preparado por Costa Pimpão, resultado de um trabalho que saiu pela primeira vez em 1944 e que encontrou a sua última forma na edição de 1973, sucessivamente reeditada. Corrige-se lapsos ou gralhas editoriais pontualmente, conforme é devidamente assinalado, e quando necessário actualiza-se a grafia de acordo com as normas em vigor.

O comentário articula-se em cinco pontos, de modo a organizar de forma clara e metódica os vários aspectos tratados, mas deixando a cada crítico um espaço próprio para a modulação desses itens, em correlação com a especificidade de cada poema.

O ponto 1 visa um quadro geral de informações e questões relativas à composição. Compreende uma síntese do seu conteúdo global e uma apresentação da sua estrutura, com eventual explicitação de casos, episódios, figuras ou fontes que nela ocupam um lugar central, e referência a comentários e interpretações precedentes de particular impacto na sua leitura.

O ponto 2 incide sobre aspectos filológicos ligados à materialidade do texto e à sua transmissão, com indicação remissiva das fontes primordiais, impressas e manuscritas, bem como dos trabalhos onde é feito o registo de variantes, e indicação do texto de base escolhido por Costa Pimpão (e eventualmente por outros editores), apresentando um balanço crítico acerca desse conjunto de questões.

Por sua vez, o ponto 3 contempla assuntos relacionados com a forma métrica da composição, o seu esquema e a sua estruturação.

O ponto 4 organiza-se em torno do comentário pontual de palavras, sintagmas ou versos do poema. No caso de composições mais longas (odes, canções, etc.), faz-se uma chamada para toda a estrofe, com a sua paráfrase, ao que se seguirá o comentário pontual dos seus elementos.

No ponto 5, é apresentada uma bibliografia passiva específica sobre o poema, que não contempla comentários ou estudos gerais. Numa secção final, reúne-se o elenco da bibliografia citada pelos vários comentadores, que é funcional a cada grupo de composições.

Um comentário trabalha elementos que, num texto (neste caso, num poema), estão dispostos sintagmaticamente, isto é, segue o fraseado desse texto pela sua ordem material. É certo que pode reenviar para outros textos e para passos da obra do autor, numa dimensão paradigmática, de sistematização. Mas, de uma forma ou de outra, o primeiro aspecto tende a sobrepor-se ao segundo. Diferentemente, o ensaio crítico tende a valorizar a dimensão paradigmática, ao descortinar, pôr em relevo, organizar e sistematizar elementos do texto que o comentário explicita.

Uma segunda secção de cada volume reúne ensaios que desenvolvem e aprofundam assuntos relacionados com cada uma das composições objecto de comentário, mas não enquadráveis na sua dimensão breve,

mostrando bem, na variedade de assuntos e abordagens, a inesgotável riqueza da obra lírica de Camões.

Rita Marnoto
Coordenadora da Quarta Linha de Investigação
do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Ensaio

Achegas ao comentário das redondilhas *Cinco galinhas e meia*

Rita Marnoto

Com «Ficha linguística» de Maurizio Perugi

We are not subjects outside of thinking, subjects outside of place,
subjects outside of time.

Stuart Hall

PENSAMENTO

As redondilhas de Luís de Camões ao Senhor de Cascais, D. António de Castro, que começam *Cinco galinhas e meia*, foram apreciadas com generalizada empatia pelos homens de letras que se dedicaram ao seu estudo e comentário. Os parâmetros de aferição poderão ser de diversa ordem, mas trocadilhos, ritmos e jogos aliterantes, além do mais, exerceram sobre eles uma certa atracção crítica.

Wilhelm Storck, cúmplice de Camões, faz ironia sobre a ironia: «Ao Marques de Cascaes passou o nosso poeta recibo, em uma quadra humorística, de um meio frango, mandado como primeira prestação de um crédito de seis aves» (Storck 1897: 277)¹. D. Carolina, com maior contenção, aprecia «a quadrinha» que acha «aceitável, e até boa e graciosa» (apud Storck 1897: 277). O Visconde de Juromenha não esconde a sua simpatia por esta composição que designa, aproximativamente, como epigrama, um «[m]uito engraçado epigrama» (*Obras* IV 1865: 458), talvez a elevar-lhe

¹ Acrescentando na mesma página, em nota: «Uma bagatella sem valor, que ninguem conservaria se não fosse obra de Camões, isto é, do tempo da sua gloria artistica». Em *Sämmtliche Gedichte* traduz a composição com o título *Quit-tung* (*Sämmtliche Gedichte* I 1880: 118), acompanhando-a de uma nota em que dá informação sobre o Senhor de Cascais (p. 376), com remissão para o Visconde de Juromenha e Teófilo Braga (ver *infra*).

o coturno². Várias décadas volvidas, Agostinho de Campos volta a usar a designação de epigrama, sublinhando a veia jocosa do poema (*Camões lírico* I 1923: 110). Em edições antológicas de Camões mais recentes, as escolhas nem sempre a contemplam. Inclui-a, por exemplo, o conciliador Vitorino Nemésio, embora sem a comentar, num florilégio escolar do Estado Novo (*Versos*: 60)³.

O Visconde de Juromenha distingue-se pela delícia com que sorve estas redondilhas. Através delas, deduz sem qualquer hesitação quais os gostos e as preferências do palato do poeta:

Por alguns epigrammas engraçadíssimos nos consta que o Poeta era excessivamente goloso de gallinhas; mais de alguma vez alguns fidalgos com quem tinha amizade, para despertarem a sua musa jocosa lhe faziam promessa, em troco de versos, de algumas aves d'esta espécie, fingindo faltar-lhe às vezes com o prometido para lhe arrancar ditos espirituosos e chistosos.

(*Obras* I 1860: 154-155)

Os comentários deste crítico e editor da obra de Luís de Camões são além disso preciosos a um outro nível, porque desvendam o teor das observações que lhes foram dedicadas por Faria e Sousa. Juromenha teve acesso ao manuscrito (que ainda hoje espera ser resgatado do esquecimento) do seu comentário às redondilhas. Como tal, por via mediata, dá-nos indirectamente conta do seu conteúdo. A leitura e o uso que dele faz é

² O epigrama é introduzido na literatura portuguesa no século XVI, designando um tipo de composição que, tanto do ponto de vista formal, como semântico-pragmático, é bastante moldável. Cultivam-no, entre outros poetas, António Ferreira, numa secção específica dos *Poemas lusitanos* que agrupa dez composições, e Pero de Andrade Caminha, que escreveu perto de quatro centenas de epigramas. No primeiro caso verifica-se uma uniformidade formal, com o uso da *ottava rima*, no segundo uma substancial variedade, entre o uso de formas métricas italianas e em redondilha, havendo também que contar com a possível atribuição da designação de epigrama por mão alheia posterior no tempo.

³ O livro abre-se com um *incipit* de propaganda assinado por Salazar: «Ser escasso em território ou meios materiais não limita de per si a capacidade civilizadora: um povo pode gerar no seu seio princípios norteadores de acção universal, irradiar fochos de luz que iluminem o mundo» (*Versos*: vii).

crítica, e na verdade cerca de dois séculos tinham corrido sobre a elaboração do comentário de Faria e Sousa. Assim se poderão compreender certas discordâncias:

Faria e Sousa tira d'aqui pretexto para arguir aquelles fidalgos, que diz que tinham alma de galinha; longe porém de ser da opinião do commentador, eu só encontro n'estes brinquedos uma prova de estimação e de intimo trato dos ditos fidalgos com o nosso Auctor, o qual sem duvida ao certo não soffreria tão ridicula paga pelos seus versos divinos [...]. D. Antonio, senhor de Cascaes, por uns versos lhe havia promettido seis gallinhas recheadas, e por gracejo lhe mandou por principio de paga só meia gallinha; accudiu logo o Poeta com esta copla:

Cinco gallinhas e meia [...]

(*Obras* I 1860: 155)

Faria e Sousa não suportava tais zombarias com o seu Poeta, aliás, em cujas veias também corria sangue azul, ao passo que Juromenha avalia a situação com outra condescendência.

Contudo, as redondilhas *Cinco galinhas e meia* não atraíram apenas as atenções de homens de letras. Sobre elas reflecte o jovem Oliveira Martins num dos seus primeiros livros, intitulado «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença*. Além de se debruçar sobre Camões e o Renascimento português, esta obra é, também ela, e de uma forma muito especial, um ensaio da metodologia que a partir de 1879 se havia de consubstanciar no grande projecto da colecção «Biblioteca das Ciências Sociais», que dirigiu, e da sua *História de Portugal*.

O livrinho sobre Camões indicia bem a atracção por Jules Michelet e pelas grandes visões de conjunto acerca das várias nacionalidades europeias que iam sendo traçadas pela historiografia oitocentista. A história era sentida como mestre de vida, em virtude das grandes lições de nacionalidade por ela transmitidas e, correlativamente, do valor pedagógico do passado. A par de Michelet, uma outra sombra se projecta sobre essas páginas de Oliveira Martins, a do suíço de Basileia Jakob Burckardt. A partir da década de 1830, Burckardt publica uma série de trabalhos que mostra a importância do estudo da arte para a historiografia, centrando-se porém sobre o período do Renascimento e sobre as suas origens italianas, até que em 1860 edita *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), uma das mais

portentosas sínteses do Renascimento italiano. Mas sobre estes exemplos derramavam-se ainda as leituras de Hegel e Proudhon, num largo quadro não isento de pontos fracturantes. Uma aura de utopia convertia as falhas do passado em possibilidade de construir um futuro em que uma autoridade forte havia de sustentar a justiça popular.

Desta feita, Oliveira Martins inicia «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra* com uma exposição acerca das potencialidades expressivas da arte, não só como retrato de uma época, mas também como antevisão do futuro, em função das capacidades divinatórias que atribui ao artista. Se a literatura é, de entre as várias artes, aquela que privilegia, em virtude da superioridade dos meios de que dispõe e da eternidade que a imbui, o Renascimento é o período que este crítico destaca, porquanto tempo de uma síntese equilibrada entre natureza e consciência. E, no seio do Renascimento português, o relevo vai para o seu poeta maior, Luís de Camões.

São *Os Lusíadas* a merecer-lhe os mais extremados louvores, num quadro nacional e europeu, como poema que canta uma nação e o amor à pátria. Contudo, o enaltecimento da expansão não o impede de ir anotando passos do poema épico e, em particular, da poesia lírica de Camões, onde se manifestam sinais de mágoa e desconforto. É que Portugal, ao mesmo tempo que constrói aquele império com tanto heroísmo, conspurca-se de miséria e corrói-se⁴. É nesse ponto que as redondilhas a D. António de Castro são chamadas à colação como argumento de peso. A glória está para as fraquezas e as nódoas da vida, tal como os passos celebrativos do heróico canto estão para *Cinco galinhas e meia*:

Ao poeta, do entusiasmo genial nascem os *Lusíadas*; da fraqueza, da dôr, nascem as nodoas da sua vida, servilismo, adulação. Oh! como é pungente vêr que a penna que escreve os *Lusíadas* é a mesma que se não parte ao pedir uma esmola! que a penna que escreveu

Eu canto o peito illustre lusitano,

⁴«Portugal executa a obra heroica conspurcando-se de miséria, glorifica-se e mata-se» (Martins 1872: 51).

seja a mesma que n'uma hora sombria pede as galinhas ao senhor de Cascaes, e a não sei quem uma camisa [...].

O poeta tinha fome, estava nú; pediu a esmola, não molhasse em lama a penna que molhava em ouro. Oh! como é dolorosa de vêr esta face da biographia dos poetas, face obscura que augmenta até produzir a deploravel physionomia de Bocage! Ao pedinte dá o braço o adulador.

(Martins 1872: 51-52)

O biografismo é um dos pilares do pensamento crítico de Oliveira Martins⁵. Camões pedia as galinhas ao dedicatário das redondilhas pura e simplesmente porque tinha fome⁶. O historiador foi por vezes acusado de não documentar suficientemente as suas afirmações. Ao caso, firma-as em *Cinco galinhas e meia*, desvinculando necessariamente a composição do domínio da ficção literária e do registo baixo-mimético que lhe é correlato (ver *supra*, comentário)⁷. Oliveira Martins respira os ares do positivismo, e os mais elementares princípios de lógica dizem-lhe que o entusiasmo patriótico dos passos celebrativos de *Os Lusíadas* e a fraqueza que ressuma das redondilhas ao Senhor de Cascais não são compatíveis. *Ergo*, como bem frisa, se «a penna que escreve os *Lusíadas* é a mesma que se não parte ao pedir uma esmola», é porque a glória do poeta encobre uma face sombria, falha de verticalidade.

Oliveira Martins é porém demasiado sagaz para se perder nas malhas do biografismo, logo elegendo um tal contraponto como retrato de uma nação e de uma época: «Se elle não tem a força bastante para protestar, se não póde resistir á miseria e dobra a cerviz, ainda n'isso acompanha a

⁵ «A biografia do artista está sempre nas suas obras» (Martins 1872: 39).

⁶ A referência de Oliveira Martins ao pedido de uma camisa, por estar nu, resulta da sua exegese das redondilhas «a um fidalgo, na Índia, que lhe tardava com ãa camisa galante, que lhe prometeu // Quem no mundo quizer ser [...]» (*Rimas*: 91).

⁷ Foi um crítico literário, o Visconde de Juromenha, a identificar, muito provavelmente pela primeira vez, a figura histórica do Senhor de Cascais com D. António de Castro. Ver *Obras* IV 1865: 458; I 1860: 119-120.

sua pátria, que sem protestar também, indiferente e perdida, se deixa cair n'um tumulto que é um lodaçal» (Martins 1872: 53).

Esta imagem de Camões e da pátria não destoa do registo dominante da crítica camoniana do século XIX e de boa parte do século XX (Marnoto 2007). É alimentada por pressupostos de origem romântica que convertem o poeta num infeliz, perseguido pelos fados e vítima da incúria dos homens. Mas Oliveira Martins vai mais longe, ao apontar falhas de carácter ao grande poeta⁸. Certo é que a exegese de *Cinco galinhas e meia*, que fica contida nas páginas de «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra*, irá marcar subliminarmente a generalidade das interpretações do poema que a partir de então irão ser feitas. Contudo, será necessário esperar cerca de meio século para que uma voz se oponha frontalmente à leitura dessas redondilhas feita por Oliveira Martins: a do patriota Henrique Lopes de Mendonça, polígrafo, sobremaneira conhecido como autor da letra do hino nacional, *A Portuguesa*⁹.

A obra em que se detém sobre o assunto tinha por objectivo compilar dados para a posterior elaboração de um romance sobre Luís de Camões e abre-se com um elogioso prefácio de Júlio Dantas¹⁰. Aliás, o título do livro anuncia, por si, um programa de resgate da valentia do poeta: *A alma do Trinca-fortes*. Como o autor explica nas páginas iniciais, encontrou num

⁸ Por sinal, gerou-se uma polémica em torno de «*Os Lusíadas*». *Ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença* que envolveu o seu autor e Teófilo Braga, embora centrada sobre a questão do moçarabismo. Na *História de Camões*, de 1873, Teófilo serve-se das redondilhas para «deduzir o carácter de Camões», que se mostrou «muito cedo brigão, arrancador, rico e desordeiro; era uma daquelas naturezas irrequietas para quem o génio assombroso que possuía, servia principalmente para ser perdoado» (Braga 1873: 196-197), ao passo que em *Camões. Época e vida*, de 1907, situa a elaboração das redondilhas depois do seu regresso da Índia, quando, muito pobre, «era cortejado pelos príncipes fidalgos» (Braga 1907: 759-760), sem fazer referência, em nenhum dos casos, a Oliveira Martins.

⁹ Capitão de Mar-e-Guerra, Bibliotecário da Escola Naval, Professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa e Presidente da Academia das Ciências, Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) foi um polígrafo autor de peças de teatro, romances, poesia, estudos sobre história náutica e ensaios sobre vários assuntos.

¹⁰ Henrique Lopes de Mendonça dedicou em 1923 uma monografia a Júlio Dantas, *Júlio Dantas: esboço de perfil literário*, integrada numa reciprocidade bibliográfica entre os dois autores que conta com vários títulos.

manuscrito da época este epíteto, o qual, em seu entender, não poderia visar outra figura que não fosse a de Luís de Camões. Lopes de Mendonça defende as suas convicções com ritmos fortes:

Repugna-me emparelhar Camões com o chorão do Nicolau Tolentino, que êsse é que é um lastimável exemplo de servilismo e adulação, nódoas que Oliveira Martins enxerga na efígie do grande épico. Não quero dizer que fosse inquebrantável a sua rigidez. Com algumas transigências deveria pagar a entrada que os fidalgos da moda lhe concediam no seu grémio. Mas essas transigências não me parece que se traduzissem em quebras de dignidade, talvez que simplesmente em excessos de cortesia, tais como em tôdas as épocas a vida social nos impõe. E, como os únicos bens, de que podia gabar-se, consistiam, pode dizer-se, no seu engenho poético, não era muito que aí buscasse recursos para atestar o seu reconhecimento.

(Mendonça s. d.: 179)

Desta feita, vem reconhecer a Camões não só o direito de saldar o acolhimento que recebia de grandes casas da aristocracia com o talento da sua pena, como também o dever de cortesia de assim proceder, sem deixar de lhe apontar, porém, o excesso das suas medidas. Estão lançadas as bases para redimir o poeta, com frontalidade, da acusação que lhe fora feita por Oliveira Martins, de que a sua pena fazia um jogo duplo, entre adulação e pedinçice, entre enaltecimento e sátira. A pena de Camões não se partia, contrariamente a quanto sugerira o historiador, porque o *Trinca-fortes* era ambidextro. Com uma mão esgrimia a espada que defendia a pátria à cutilada, e com a outra manejava a pena com que escrevia os seus versos sonoros:

Não! Numa alma como a do Trinca-Fortes, pouco azada à cultura de virtudes evangélicas, não podia germinar a resignação e a humildade. E sabe-se como é destes germes que o diabo anda à espreita, para os fazer degenerar em servilismo e vileza. Á falta dêles, perdem o seu tempo com a alma do poeta. Êste palpita-me que pecava mais pelo excesso contrário. Á sua altivez, um tanto bravia, deveu êle a maior parte dos repelões que o maguaram pela vida fora. Aquela proeza de ambidextro, de que êle se jactava no seu grandioso poema,

Numa mão sempre a espada, e noutra a pena
não tinha por objecto exclusivo a defeza da pátria às cutiladas ou a
sua exaltação em sonoros versos.

(Mendonça s. d.: 184)

Lopes de Mendonça é um crítico exigente. Não é só pelo excesso de cortesia que censura o poeta, mas por defeitos quiçá mais graves. Tamanha bravura tem um preço que não é de somenos, o afastamento das práticas do bom cristão.

Em suma, para o historiador nutrido pela leitura de Proudhon e empenhado num projecto de construção societária, as fraquezas e as nódoas de Camões oferecem-se como ponto de partida para uma reflexão cívica que ressuma utopias de justiça e rectidão social. Diferentemente, para o polígrafo a questão com o Senhor de Cascais resume-se a um excesso de generosidade que afinal faz valer a excelência da veia do poeta ambidextro, que simultaneamente empunha, com a outra mão, o gládio. É como se, por um lado, o Capitão de Mar-e-Guerra apreciasse a sua bravura, mas, por outro lado, o esteta e o patriota não pudessem deixar de se preocupar com a sua espiritualidade.

Por sua vez, da parte dos homens de letras, são outros os pontos de vista partilhados, como é o caso de Juromenha. Juromenha era um aristocrata, fidalgo da Casa Real, II Alcaide-mor de Juromenha, XV Senhor do morgado de Vale Formoso, Senhor do morgado de Fonte Arcada e da Granja do Ulmeiro, detentor das comendas de Juromenha e da ordem de Avis, na qual professou, etc. A sua perspectiva é interna à nobreza e às relativas práticas comportamentais. Por conseguinte, considera esses gestos de cordialidade e de proximidade como brincadeiras através das quais a fidalguia traduz a sua estima.

Afinal, de uma ou de outra forma, a fraqueza de Camões era por uma boa galinha.

LUGAR

O Visconde de Juromenha destaca bem quanto de risível é envolvido pela circunstância em que as redondilhas foram escritas, movendo-se em dois planos. Num primeiro plano, coloca o «brinquedo» com galinhas que traduz o espírito de certos fidalgos, bem como a amizade que tinham pelo

poeta. Redundava, com eficaz programação, em estímulo à criatividade num domínio literário específico, o da sua «musa jocosa», que os aristocratas assim despertavam. Num segundo plano, coloca uma «tão ridícula paga» que pela sua insignificância de forma alguma pode ser entendida como séria recompensa pelos «versos divinos» de Camões. Quer isto dizer que as aves não seriam, *in presentia*, termo *post quem* da sua poesia, mas, *in absentia* e na sua virtualidade de estímulo jocoso, o termo *ante quem*.

Desta feita, o crítico oitocentista está a deslocar o foco da questão, com grande subtilidade, da tarefa encomendada ao poeta, para as composições poéticas que de seguida iria escrever. Esta posição tem implicações textuais ligadas a uma espinhosa questão filológica suscitada pelo poema, o lugar textual da epígrafe que contextualiza a oferta de aves. Na verdade, a tradição confronta duas *lectiones*, *copia* e *copla*.

A «quadrinha», como lhe chama D. Carolina, foi editada pela primeira vez em 1616 na segunda parte das *Rimas*, preparada por Domingues Fernandes, sendo acompanhada pela tal rubrica, o que em transcrição diplomática, reza:

Dom Antonio Senh or de Casquais, prometeo a Luis de Camões
seis galinhas recheadas pos hũa copia que lhe fizera, & mandandolhe
in principio de paga mea galinha recheada.

Volta.
Cinco galinhas & mea
Deue o senhor de Casquais
E a mea vinho chea
De appetites pera as mais.

(*Rimas* 1616: 40v)

O texto acusa vários sinais de uma composição não muito cuidada e, no plano macrotextual, o lugar que ocupa no volume indicia uma inclusão que não estava prevista. Não faz propriamente parte da secção textual de redondilhas. Terminado esse bloco, é impressa uma composição em *terça rima*, a epístola enviada a uma mulher que começa *Duvidosa esperança, certo medo* (fls. 37-40), e à qual se segue a palavra «Fim», bem como uma gravura com um cesto floreal. Todavia, no verso do mesmo *folium* (fl. 40v) é impressa mais uma composição, as redondilhas a D. António de Castro. Repete-se,

depois do seu texto, a palavra «Fim» e mais um motivo decorativo, desta feita um jarrão floreal. Este conjunto de factos indicia que tenha sido acrescentada ao plano pré-existente do livro de poesia.

Quando Luís Franco Barreto publica as *Rimas* de Luís de Camões, divididas em três partes, inclui-as na segunda parte, de 1669. Franco Barreto era um homem de grande cultura e a edição, que inclui toda a obra de Camões, dá mostras de brio. A epígrafe das redondilhas a D. António de Castro é dada numa versão mais cuidada e com variação, além do mais, de uma palavra-chave. Em vez de *cópia* passa-se a ler *Copla*, o que em edição diplomática corresponde a:

Dom Antonio, senhor de Casquais, prometeo a Luis de Camões
seis galinhas recheadas por hũa Copla, que lhe fizera, & mãdandolhe
por principio de pagua mea galinha recheada.

Elle lhe mandou esta Copla.
Sinco galinhas & mea
deve o senhor de Casquais,
e a mea vinha chea
de appetite para as mais.

(*Rimas* II 1669: 74)

As redondilhas a D. António de Castro não têm tradição manuscrita actualmente conhecida. Genericamente, ao longo do século XVII a edição da poesia em redondilha de Camões processa-se por conservação do conteúdo das anteriores impressões e por gradual acréscimo de novas composições tiradas de manuscritos. Teria Franco Barreto em sua posse algum manuscrito que transmitisse uma nova *lectio*? Ou, tendo-lhe parecido desadequada a ideia de que Camões executara uma *cópia* para D. António de Castro, teria optado por a melhorar? São questões sem resposta.

O significado das palavras *cópia* (*cópia*) e *copla* não suscita confusão. Contudo, sob o ponto de vista do copista ou mesmo do impressor, são quase homógrafas, diferindo apenas numa letra ou num carácter tipográfico, *i*: *l*. O convívio com manuscritos da época mostra que a semelhança entre *i* não acentuado e *l* minúsculo é bastante estreita. Em contexto paleográfico, a passagem de *copla* para *cópia* ou de *cópia* para *copla* tem a sua plausibilidade. Encontra-se vinculada aos dois sentidos, ou seja, é plausível

quer a passagem de *copla* para *cópia*, quer de *cópia* para *copla*. Por sinal, na edição de 1669 a palavra *copla* repete-se duas vezes na epígrafe, pelo que devia estar bem presente na mente de um eventual mediador.

De um relance pelas edições da lírica de Camões feitas nos séculos XVIII e XIX, resulta a preferência da *lectio* de *copla*. É atestada por uma cadeia de impressões, de entre as quais: 1759 (*Obras* 1759 III: 163), 1772 (*Obras* III 1772: 183), 1815 (*Obras* II: 324; que reproduz a edição de Tomás de Aquino), 1852 (*Obras*: II 1852: 485), 1863 (*Obras* IV 1863: 94), 1874 (*Obras completas* II 5, 1874: 164). Também Wilhelm Storck, na sua tradução, opta por «Gedicht» (*Sämmtliche Gedichte* I 1880: 118).

Na verdade, é D. Carolina, com sensibilidade de filóloga, a recuperar a *lectio* de *cópia*, numa nota à *Vida e obras de Luís de Camões* de Wilhelm Storck: «A mim parece-me importante estabelecer que o Poeta trabalhava modestíssima e humildemente, servindo-se da sua pena até para tirar *copias*, a fim de ganhar honradamente o seu sustento» (apud Storck 1897: 278). Desta feita, harmoniza sem reboços aquilo que até então parecia inconciliável. D. Carolina repõe a *lectio* de Domingos Fernandes na impressão de 1616, ao que acrescenta argumentos em prol da boa conduta de Camões, que, num acto de modéstia e humildade, tirava *copias* para sobreviver. Filologia e verticalidade não carecem de solução de continuidade.

Será porém necessário esperar pela segunda década do século XX para que D. Carolina encontre apoio num crítico camoniano de renome, Agostinho de Campos. Na sua edição, repõe a *lectio* de *cópia*, conformemente à impressão de 1616. Defende-a com convicção, tributando a sua deferência «à eruditíssima Senhora», ao mesmo tempo que desvenda as motivações que a moveram. Em seu entender, são mais que filológicas: «É manifesto que, ao escrever estas palavras, a insigne camonista estava pensando na mal-humorada descompostura de Oliveira Martins a Camões» (*Camões lírico* I 1925: 109-111).

A facção Domingos Fernandes - Carolina Michaëlis - Agostinho de Campos, mesmo assim, teve dificuldade em conquistar apoiantes. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932: 99), à semelhança de António Salgado Júnior (*Obra completa* 1963: 626), por exemplo, perseveraram na *lectio* de *coplas*. Apesar disso, Salgado Júnior não ilude o desassossego que o perpassa. Afirma seguir a impressão de 1616, mas confessando que «não consideramos conveniente ao teor da nossa edição»

a *lectio* de *cópia*, pelo que «[d]eixamos ao leitor o determinar-se por um ou outro dos motivos, que ambos são plausíveis» (*Obra completa* 1963: 870).

Quando Hernâni Cidade põe mãos à sua edição de 1946, profusamente reproduzida desde então até hoje, esclarece à partida os critérios que usa nestes termos:

O leitor poderá ver, pelas variantes publicadas no fim do volume, que, em geral, preferimos a lição que os vários poemas apresentam em sua primeira edição. / *Em geral*; nem sempre. Em primeiro lugar porque, na verdade, em mais de um passo a lição original é de toda a evidência defeituosa, por adulterada, e quando a modificação se circunscreva a um retoque levíssimo, não pode haver escrúpulo em a fazer, tanto mais que se dá, em nota na mesma página ou nas variantes do fim do volume, a lição primitiva. [...] Em segundo lugar, esta edição foi composta sobre a de 1932, o que já deixa adivinhar que, por muita cautela que houvesse nas modificações que sobre o texto *corrigido* e modernizado restauraram as formas das primeiras edições, uma ou outra escapou a tal restauro. Onde, porém, assim aconteceu, lá vem nas variantes a forma primitiva.

(*Obras completas* I 1946: XLIX-L)

Contudo, ao editar o texto das redondilhas, Hernâni Cidade opta por *copla* (*Obras completas* I 1946: 153). Ora, na primeira impressão das redondilhas, que se esperaria servisse de texto-base ao destacado filólogo, diferentemente, as galinhas recompensavam uma *cópia*. Hernâni Cidade teria as suas razões para considerar *cópia* como *lectio* original «defeituosa» e que foi «adulterada», e tal falta ressaltaria «de toda a evidência», como escreve. Não registou porém em nota, na mesma página ou no final do volume, as razões da modificação, assim privando os leitores de Camões da partilha dos motivos pelos quais considerou a *lectio* de 1616 *deterior*.

Por isso, quando Costa Pimpão, nas *Rimas*, regista *cópia* (*Rimas*: 86), mostra-se um dos poucos editores de Camões a repor a *lectio* da fonte original das redondilhas, a impressão de 1616. Essa escolha teria sido fruto de uma ponderada reflexão, se na página onde as transcreve coloca uma nota que remete para o comentário final, no qual relega para os editores que se seguiram a Domingos Fernandes a alteração para *copla* (*Rimas*: 405).

Segue-o Maria de Lurdes Saraiva, mas na verdade com pouca convicção e retomando argumentos que já circulavam pelas páginas da crítica oitocentista:

Mantemos por critério a forma da 1.^a edição, embora não seja muito verosímil que o senhor de Cascais, grande fidalgo do tempo, precisasse de recorrer a escriturários avulsos. Natural seria que, num período de intensa actividade política, em que os pasquins tinham muitas vezes a forma de sátiras poéticas, o talento do Poeta fosse utilizado pelos políticos.

(*Lírica completa* I 1986: 232)

A editora de Camões não ilude a *lectio* de 1616, registando *cópia*. Contudo, para a estudiosa era mais verosímil que a *cópia* fosse uma *copla*. Sem se demorar muito com a questão, passa de imediato a adiantar qual o tipo de composição que Camões teria escrito por encomenda de D. António de Castro. Aquilo a que essa *copla* naturalmente correspondia era a uma pasquinada.

A sombra de Oliveira Martins e das fraquezas de Camões parece estender-se até bem longe, entre o impulso filológico e o dever histórico-social de passar da *copia* à *copla*. Apesar dos esforços de D. Carolina, é persistente a ideia de que *uma copla* sempre atenuaria aquela fraqueza de Luís de Camões por galinhas.

Facto é, porém, que este lugar continua a ser uma verdadeira *crux* filológica.

TEMPO

Alguns anos volvidos sobre a edição em que estabelece que as galinhas eram a paga por uma «Gedicht», volta Wilherm Storck a tratar a questão em *Luis' de Camoens Leben*, originalmente editado em 1890, mas que logo em 1897 sai em tradução portuguesa, intitulada *Vida e obras de Luís de Camões*. A empresa deve-se aos cuidados de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que enriqueceu o volume com anotações. À distância do tempo, Storck flexibiliza a ideia da recompensa por uma «Gedicht», que amplifica e generaliza no sentido de «qualquer encomenda, offerta ou aposta poetica» (Storck 1897: 277).

Na sua preciosa nota, D. Carolina, além de defender a *lectio de copia*, em diferendo com a tradução feita pelo seu compatriota em 1880, detém-se sobre a composição do recheio da meia galinha:

O recheio seria de *petisquinbos* que antigamente se chamavam *apetites* ou *petites* (da mesma raiz *pet* que fôrma o fundo de *petisco*, *peteo* ou *piten* e *apetecer*). Portanto é aceitável, e até boa e graciosa, por causa do trocadilho jocoso, a lição: *apetites pera as mais*.

(apud Storck 1897: 277)

Teria ou não a estudiosa as suas razões para escrever que antigamente se chamava *apetites* ou *petites* aos *petisquinbos* (mas sobre este assunto detém-se Maurizio Perugi *infra*, na «Ficha linguística»). Maior será a dificuldade em apurar, à distância dos séculos, quais os ingredientes dos *petisquinbos*, qual o seu modo de preparação e como se fazia a aplicação de recheio a meia galinha.

Pode-se hoje consultar, quanto à sua raiz, o *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, de Corominas. *Sub voce* «pedir», remete-se para o latim «petere». Um dos compostos deste verbo é «appetere» (lat.), que significa desejar com avidez alguma coisa, em especial de comer ou de beber, com o correlato substantivo «appetitus» (lat.). Segundo este autorizado etimólogo, o substantivo «apetito» encontra-se documentado, na Península Ibérica, desde a Baixa Idade Média. A forma «apetite» surge mais tarde.

De facto, na edição de 1616 regista-se *apetites* (*Rimas* 1616: 40v). Mas com João Franco Barreto logo se passa ao singular, *apetite* (*Rimas* II 1669: 74), o que se repete nas edições de 1759 (*Obras* 1759 III: 163), 1772 (*Obras* III 1772: 183), 1815 (*Obras* II 1815: 324) ou 1852 (*Obras*: II 1852: 485). É a mesma a *lectio* de Juromenha (*Obras* IV 1863: 94), de Teófilo Braga (*Obras completas* II 5, 1874: 164), de Agostinho de Campos (*Camões lírico* I 1925: 112), de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (*Lírica* 1932: 99) ou de Hernâni Cidade (*Obras completas* I 1946: 153).

Será necessário esperar por um século XX já adiantado para que a chamada de atenção de D. Carolina encontre eco em António Salgado Júnior (*Obra completa* 1963: 626) e Maria de Lurdes Saraiva (*Lírica completa* I 1986: 232). Ambos os editores registam *apetites*, no plural, como na edição de 1616.

Tudo leva a crer que Costa Pimpão, ao registar *apetitos*, terá incorrido em erro (*Rimas*: 86).

A informação de Corominas acerca da dupla forma «apetite» e «apetito» pode ser completada pelo *Diccionario* Morais Silva de 1813. Regista as duas formas, notando que a segunda delas, «apetito», se encontra em desuso: «E e mui frequente nos Classicos a desinencia em o, hoje antiquada» (Silva 1813: *sub voce*). Além disso, documenta a forma «apetite» para o século XVI.

Camões usa a forma *apetito* duas vezes em *Os Lusíadas*: «Não cos manjares novos / [...] / não cos nunca vencidos apetitos» (VI 96, 1-5); «Mil práticas alegres se tocavam / [...] / que entre um e outro manjar se alevantavam, / despertando os alegres apetitos» (X 5, 1-4). Por sua vez, na V estrofe da VII canção, *Manda-me Amor que cante docemente*, a palavra é usada duas vezes no singular (vv. 63, 75) «[...] a um appetite sometida» (v. 63); «que venha o appetite a ser razão» (v. 75), de acordo com as opções de Costa Pimpão (*Rimas*: 217). As *lectiones* através das quais foi transmitida acusam porém um certo grau de diversidade morfemática. Leodegário de Azevedo Filho assinala (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 339-340, 351) como registando «apetite»: primeira impressão, de 1595, e segunda, de 1598; *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* (v. 63). A confrontar com a forma «apetito» transmitida pelo *Cancioneiro de Luis Franco* e pelo *Manuscrito da Torre do Tombo*. O próprio editor acaba por consagrar essa variedade, registando «apetito» no verso 63 e «apetite» no verso 75. No plano interdiscursivo, «apetito» (v. 63) leva a chancela do verso 105 da IV canção de Garcilaso: «sujeta al apetido y sometida» (Perugi 2006: 73).

Em suma, nos sujeitos e nos assuntos, bem como no pensamento, nos lugares e nos tempos transmitidos pela interpretação das redondilhas de Luís de Camões, *Cinco galinhas e meia*, projecta-se um espectro persistente, resultante da densidade da cadeia histórica ao longo da qual o seu texto foi sendo pensado, os seus lugares foram sendo fixados e o seu tempo foi medido e explorado. Esta acumulação de leituras em sucessão parece efectivamente dizer mais sobre o que os críticos das redondilhas *são*, do que sobre as próprias redondilhas. Mesmo assim, e por isso mesmo, o seu pensamento, o seu espaço e o seu tempo, apesar de cristalizados em formas superadas, erigem-se em ponto de referência essencial para um comentário a Camões em moldes renovados. Se um comentário é um aparato de ilustrações verbais destinado a tornar mais compreensível o texto, a questão de o poeta ser ambidextro, ter fragilidades de vária ordem, fazer

cópias ou coplas, bem como o busílis acerca do recheio da meia galinha e da sua etimologia, não estão *fora* do seu espectro.

BIBLIOGRAFIA

- Braga, Teophilo, *História de Camões. Parte 1. Vida de Luiz de Camões*, Porto, Imprensa Portugeza, 1873.
- Braga, Teophilo, *Camões. Época e vida*, Porto, Chandron, 1907.
- Corominas, Juan, J. A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- Machado, José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1995, 5 vols.
- Marnoto, Rita, «Camões. Quem é quem», *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007: 107-140.
- Martins, J. P. de Oliveira, «Os Lusíadas». *Ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença*, Porto, Imprensa Portugeza, 1872.
- Mendonça, Henrique Lopes de, *Júlio Dantas: esboço de perfil literário*, Lisboa, Portugal-Brasil, 1923.
- Mendonça, Henrique Lopes de, *A alma do Trinca-fortes*, pref. Júlio Dantas, Lisboa, Portugal-Brasil, s. d.
- Perugi, Maurizio, «As três versões da canção camoniana *Manda-me amor*: um exercício de crítica das variantes», *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 1, 2006: 41-87.
- Silva, Antonio de Moraes, *Diccionario da lingua portugueza*, recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813.
- Storck, Wilhelm, *Vida e obras de Luís de Camões. Primeira parte*, versão do original alemão [1890] anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1897; reed. fac-similada, IN-CM, 1980.

FICHA LINGUÍSTICA

Maurizio Perugi

No seminário em que propus o comentário deste poema, o Colega Maurizio Perugi teceu considerações muito ricas acerca das questões etimológicas suscitadas que depois teve a amabilidade de passar a escrito e que aqui se transcrevem. RM.

Na sua breve nota linguística, D. Carolina (apud Storck 1897: 277-278) não produz nenhuma peça de apoio para um lema, (*a*)*petite(s)*, que, em seu entender, seria usado como sinónimo de «petiscos», etc. Além disso, confunde (o que, do ponto de vista dos conhecimentos etimológicos modernos, é mais grave) as duas etimologias.

De facto, PET é uma venerável, e formalmente irrepreensível, raiz indo-europeia, da qual provém em latim, além do mais, o verbo «petere» com os seus vários compostos por prefixação, de entre os quais «ad-petere». A partir do particípio passado deste verbo, desenvolve-se o substantivo «appetitus», que indica uma forte tendência ou desejo relativamente a alguma pessoa ou a alguma coisa que nos atrai com intensidade mais ou menos irreprímível. Se no léxico românico comum este termo é simplesmente um sinónimo semanticamente menos intenso de ‘fome’, na linguagem filosófica, sobretudo a partir de Tomás de Aquino (e de Dante), é usado como equivalente do termo aristotélico *orexis*.

Em português, tanto «apetito», como a variante morfemática «apetite», são atestados a partir de Camões. Houaiss indica como data 1570: *apetite*, «segundo J[osé Pedro] M[achado], talvez se deva a infl. do fr. *appétit* (1180)»¹¹,

¹¹ Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001 (em volume e em CD-ROM); 1.ª reimpressão com alterações, 2004; última versão, incluindo o novo acordo-ortográfico, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 (em volume e em CD-ROM); ed. port. em 6 vols., ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002-2003; ed. port. em 3 vols. (ed. lit. Fr. Manuel de Melo Franco - Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia), Lisboa, Temas e Debates, 2003, *sub voce*.

o que em minha opinião é absurdo, dado que uma vogal *-e* final nunca existiu nesse vocábulo francês¹².

É interessante observar que Camões, em *Os Lusíadas*, usa «apetito» como sinónimo de ‘fome’, ao passo que em *Manda-me Amor que cante docemente* recorre a «apetite» como termo de ascendência aristotélica: o que devia ser uma relativa novidade. Conforme resulta do aparato de Leodegário de Azevedo Filho (*Lírica de Camões* 3 I 1995: 351-52), já o *Manuscrito de Juromenha* o substituíra por *desejo*, lição que foi retomada pelo Visconde de Juromenha na segunda versão da canção, ao passo que, na terceira versão, o mesmo Visconde altera a forma para *apetito*.

Outra é a questão, aliás obscura, que diz respeito a «petisco». Escreve Corominas no *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico, sub voce* «apatuscar»: «la familia del port. *petiscar* presenta una plétora semántica (‘comer con poco apetito’, ‘saborear’, ‘conocer superficialmente’), que podrían indicar cruce con algun otro vocablo». Também Houaiss, que quanto a «petisco» (atestado a partir de 1720) diferencia cuidadosamente os vários significados¹³, se limita a notar: «orig. obsc.». No caso de *pitéu* (iguaria saborosa; regionalismo: Pernambuco; atestado a partir de 1881, segundo a mesma fonte), é mais loquaz: «orig. obsc. J[osé Pedro] M[achado], que tb. considera voc. de orig. obsc., levanta a hipótese de uma possível relação com *petisco* ou com *pitança* ou ainda com *pito*», o que, na realidade, é profundamente erróneo. De *pito* dir-se-á de seguida, e quanto ao francês «pitance», donde provém o português, sabe-se que a sua formação se faz a partir de «pietas».

De onde terá pois tirado D. Carolina a sua amplamente superada hipótese etimológica (*apetite*, a relacionar com «petisco» e «pitéu»)? Com toda a probabilidade, provém, de forma mais ou menos indirecta, daquela que então era uma autoridade indiscutível, Friedrich Diez. Veja-se quanto observado por Corominas no *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*¹⁴:

¹² Quanto à época do primeiro testemunho, cf. Wartburg: «Im 13. Jh. aus dem It. entlehnt» (Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn, F. Klopp, 1922 ss.: 1, 108).

¹³ Para 1) ‘fuzil com que se feria lume na pederneira’; ‘iguaria deliciosa, feita com apuro; gulodice’; ‘indivíduo cheio de pretensões, mas ridículo (Uso informal)’ (*sub voce*).

¹⁴ «onomatopeya del silbido; de ‘silbato’ se pasó a ‘canuto’ y otras acs. derivadas de ésta [...]. También portuguesa, aunque ahí ha predominado hoy la variante *apito* (*pito* existió antes), influida por el verbo *apitar* ‘silbar’, escribe también Corominas *sub voce* «pito».

«La familia de *pito* tiene escasa representación fuera del cast.-port., y no hay por qué dudar de su origen onmatopéyico. Diez, *Wb.*, 251, suponía erroneamente que *pito* significaba ‘palito puntiagudo’ y lo relacionaba con un grupo de voces galo e italo-románicas de significado ‘pequeño’ (emparentadas en parte con el fr. *petit*, y otras heterogéneas), admitiendo un origen céltico; por lo demás ya Thurneysen (*Keltorum.*, 74) mostró que no hay tal base antigua en céltico»¹⁵.

D. Carolina formula a mesma hipótese etimológica também no seu *Mestre Giraldo e os seus tratados de alveitaria e cetraria: Estudo literário e contribuições para o futuro dicionário das línguas románicas peninsulares*¹⁶.

Por conseguinte, se para a etimologia de «petisco» e de «pitéu» ainda tacteamos no escuro (considerando, além do mais, a documentação de ambos os lemas, que é decisivamente recente), a absoluta estranheza recíproca entre «petere» e a constelação que encima o francês e o catalão «petit» é certa, o que convém sublinhar, tendo também em linha de conta o que corre alegremente por muitos sítios em linha na rede¹⁷; e deve ser reconduzida àquela que Corominas (*sub voce* «pequeno») designa lucidamente como «voz de creación expresiva [...]; pertenece a la vasta y ramificada colección de expresiones romances de la idea de pequenez», acrescentando a seguir: «es sumamente probable que todas las variantes consonánticas (PIS-, PITZ-, PITT-, PIKK-) tengan una fuente única». A mesma conclusão repete este etimólogo no *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana, sub voce* «petit»¹⁸.

¹⁵ É a mesma a posição de Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*: 8, 346.

¹⁶ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Mestre Giraldo e os seus tratados de alveitaria e cetraria. Estudo literário e contribuições para o futuro dicionário das línguas románicas peninsulares*, Lisboa, IN, 1911: 211, nota 2 [anteriormente editado em *Revista Lusitana*, 13, 1910: 149-432].

¹⁷ Assim, por exemplo, Silveira Bueno regista: «provém do tema latino de *pet(ere)*, pedir, mais o sufixo *-isco*; portanto aquilo que ativa nosso desejo, que nos atrai. O sentido é o de iguaria saborosa» (Francisco da Silveira Bueno, *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, São Paulo, Lisa, 1988, *sub voce* «petisco»). O mesmo se lê no *Wikcionário* e em tantos outros sítios em linha.

¹⁸ Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols., Barcelona, Curial, 1980-2001 [vol. 6 (1986): 488-491].

Autores

Maurizio Perugi é Professor Catedrático de Filologia Românica, Emérito, da Universidade de Genebra. De entre as suas publicações destacam-se as edições críticas de Arnaut Daniel (Firenze, 2015), da *Vie de Saint-Alexis* (Genève, 2000) e do *Laudario perugino* (Perugia, 2011). É autor de vários ensaios sobre a Idade Média e a época moderna (trovadores occitanos, *Roman de Renart*, Dante, Petrarca, Camões, Pascoli, Fernando Pessoa / Ricardo Reis). É director responsável de *Filologia e Literatura*, revista do Centre d'Études Lusophones (Genebra), a que preside.

Valeria Tocco é Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de Pisa, onde lecciona também Linguística portuguesa. Para além de trabalhos de âmbito linguístico e tradutológico e de intervenções sobre temas modernos e contemporâneos (Eça, vanguardas), tem-se dedicado à investigação relativa aos séculos XVI e XVII, produzindo ensaios de cunho filológico sobre poesia palaciana, poesia alegórica, petrarquismo, literatura pedagógico-didáctica e novela sentimental. Interessou-se particularmente pelo estudo de aspectos da obra de Luís de Camões, à qual dedicou numerosos trabalhos, incluindo a edição comentada de *Os Lusíadas* (Milano, 2001) e a edição crítica da tradição manuscrita do poema (Coimbra, 2012). É autora da *Breve storia della letteratura portoghese* (Roma, 2011).

Roberto Gigliucci ensina Literatura Italiana na Universidade de Roma, La Sapienza. Dedicou-se à literatura da Idade Média e do Classicismo, bem como do século XX. Na actualidade, faz investigações sobre a cultura barroca. A parte preponderante dos seus estudos centra-se no petrarquismo europeu, em Torquato Tasso e nas relações entre a cultura italiana e a poesia de Camões. Últimos volumes: *La melanconia* (Rizzoli, 2009), *Tragicomico* (Guida, 2013) e *Croce e il Barocco* (Lithos, 2015, 2.^a ed.). Organizou o volume miscelâneo *Epica e Oceano* (Bulzoni, 2015), dedicado à épica das viagens, entre poemas italianos e *Os Lusíadas*.

Helder Macedo é doutorado pela Universidade de Londres, King's College, onde foi Camoens Professor of Portuguese e é Professor Cate-drático Emérito. A sua obra ensaística inclui cerca de duzentos artigos e dez livros de estudos medievais, renascentistas e modernos. Fundou a revista *Portuguese Studies*, foi Director Associado do Instituto de Estudos Românicos da Universidade de Londres e Presidente da Associação In-ternacional de Lusitanistas, de que é Presidente Honorário. É autor de seis livros de poesia e de seis romances.

Rita Marnoto é Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Tem vindo a dedicar trabalhos a Luís de Camões, à sociedade de corte e ao petrarquismo português do século XVI, à poesia portuguesa barroca, à história da literatura portuguesa do século XVIII e à Arcadia Lusitana, às relações entre Portugal e Itália na época do Risorgimento, às vanguardas portuguesas do início do século XX, à literatura italiana contemporânea, etc. Além disso, desenvolve actividade no campo da dramaturgia e da reflexão sobre as artes plásticas. Dirige a Quarta linha de investigação do CIEC, dedicada ao comentário a Camões.

