

Marta Teixeira Anacleto
Sara Augusto
Zulmira Santos
Coordenação



Francisco
Manuel de Melo e o
Barroco Peninsular

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Ediciones Universidad Salamanca

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

REVISÃO TEXTO

Sara Augusto

PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-0044-4 (Portugal)

978-84-7800-194-1 (Espanha)

DEPÓSITO LEGAL

311680/10

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal



A presente publicação insere-se no Grupo “Poéticas” (coordenação de Marta Teixeira Anacleto) do Centro de Literatura Portuguesa, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao abrigo do Programa Operacional Ciência e Inovação 2010.

© AGOSTO 2010

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Marta Teixeira Anacleto
Sara Augusto
Zulmira Santos
Coordenação



• Francisco
Manuel de Melo e o
Barroco Peninsular

PARTE II

POÉTICAS DO BARROCO

ITALIANO E ITALIANOS NA OBRA DE
FRANCISCO MANUEL DE MELO:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Felizmente, em 2007, veio à luz uma nova edição das *Obras Métricas* de Francisco Manuel de Melo, a primeira integral depois da *princeps* de 1665. Já não era sem tempo. Mesmo não se apresentando como edição crítica, mas sim como edição anotada, são muito poucas as intervenções dos organizadores, deixando, desta maneira, o campo completamente livre ao estudo dos textos nela incluídos.

A intenção das pequenas notas que se seguem é a de tentar delimitar as questões relativas às dívidas de Francisco Manuel de Melo para com alguns autores italianos e reflectir sobre o uso que o poeta barroco português faz da língua italiana.

Uma questão que sempre suscitou o meu interesse é a do ensino-aprendizagem da língua italiana por parte dos homens de cultura portugueses dos séculos XVI e XVII, os quais dão provas de conhecerem as obras mais importantes da produção literária italiana. Sobre a difusão e os métodos de aprendizagem da língua italiana em Portugal ainda não se realizaram, efectivamente, estudos sistemáticos. A bibliografia sobre o chamado «italianismo» concentra-se na apreciação das fontes literárias, dando por adquirido que os portugueses lessem e/ou falassem a língua de Dante sem problema¹.

Costa Miranda afirma, por exemplo, que o italiano era «língua dum certo escol literário»², circunscrevendo o conhecimento deste idioma a uma elite especialmente culta de intelectuais portugueses: em suma, o italiano seria uma língua «para iniciados e círculos mais restritos»³. Reforça essa ideia também Rita Marnoto, a qual, referindo-se às obras de Petrarca, considera possível «che un certo pubblico portoghese fosse in grado di fruirne a

¹ Entre os inúmeros estudos, cito: *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo: memorie e documenti*. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1940; Marcel Bataillon, *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris: Fundação C. Gulbenkian, 1974 (1.a ed. 1952); Giuseppe Carlo Rossi, *Ancora sul petrarchismo ibérico*. «AION», I, 2, 1959, pp. 173-179; José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2 vols., 1969; Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1997.

² José Costa Miranda, *Matteo Maria Boiardo, Orlando Innamorato: Ecos da sua Presença em Portugal*, «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa: IV s., 2, 1978, pp. 139-164, p. 144.

³ *Id.*, *ibid.*

partire dalle edizioni originali»⁴. Como prova da circulação e da fruição em língua original de obras italianas, habitualmente se indicam, por um lado, os textos nessa língua incluídos no *Index*; e por outro, a leitura que autores portugueses afirmavam terem feito de Petrarca, de Bembo, do *Orlando Furioso* do Ariosto, do *Orlando Innamorato* do Bernardo Tasso, do *Morgante* de Luigi Pulci, entre os outros.

Se ainda Gil Vicente, nessa fase tão incipiente do «italianismo», mesmo introduzindo nas suas peças personagens que falam italiano, dá provas de um conhecimento superficial desta língua, que – na opinião de Paul Teyssier – devia ter conhecido algo passivamente, por «ter ouvido [falar os comerciantes italianos residentes em Lisboa] ou mesmo lido italiano bastante para reter formas, palavras, a musicalidade da língua»⁵, igual discurso não se poderia, em princípio, aplicar a autores renascentistas ou barrocos, para os quais a cultura e a língua italianas são fonte de inspiração constante. Não será um acaso que Caminha, Camões, Ferreira de Vasconcelos citem versos em italiano, insiram versos italianos nos seus poemas e textos, e até escrevam inteiros textos em italiano, alternando-os com o português (como acontece, por exemplo, com a *Carta* bilingue que Fidelfo Correa lê a Grásidel de Abreu, no Acto III, cena III da *Aulegrafia* de Ferreira de Vasconcelos)⁶. Sá de Miranda e, depois dele, Diogo Bernardes, afirmavam ler os *Asolani* ou o *Furioso*: mas não desvendam em que língua o faziam. Dante e Petrarca são efectivamente citados em italiano nos textos lusitanos de Quinhentos⁷; e isto faria pressupor que circulassem os originais e não traduções. Relativamente ao próprio Camões – apesar de se discutir ainda sobre a sua formação – é corrente afirmar-se que o seu italianismo «è di prima mano e s'è alimentato con la lettura del Petrarca e del Poliziano, oltre che con quella dei contemporanei»⁸. Na carta a António Pereira, Sá de Miranda confessa: «Líamos os Assolanos / De Bembo, engenho tão raro / Nestes derradeiros anos, / E os pastores italianos / Do bom velho Sannazaro. / Líamos ao grande Lasso / Com seu amigo Boscão / honra de Hespanha que são»⁹. Mas não sabemos, na realidade, em que língua liam estes textos. Será que nenhum homem de cultura português se terá sentido, por acaso, um pouco como o barbeiro do *Quijote*¹⁰?

⁴ Rita Marnoto, *Il Petrarchismo in Portogallo*, in Luciana Stegagno Picchio (org.), *Portogallo. Dalle origini al Seicento*. Firenze: Passigli, 2001, pp. 373-385, p. 373.

⁵ Paul Teyssier, *A Língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 346.

⁶ Para este autor, dever-se-ia fazer um discurso à parte, pois demonstra – pelo menos na carta citada – dominar muito bem a língua de Dante.

⁷ Por exemplo, Jorge Ferreira de Vasconcelos, na *Aulegrafia*, cita versos de Petrarca e do *Inferno* dantesco, em italiano.

⁸ Luciano Rossi, *Considerazioni su Ariosto e Camões*, in Giulia Lanciani (org.), *Studi camoniani 80*, Quaderni di Romanica Vulgaria 2. Roma-L'Aquila: Japadre, 1980, pp. 63-73, p. 75. Os «contemporanei» são «Boscán, Garcilaso, Jorge de Montemayor, ecc». Américo da Costa Ramalho, descrevendo o ambiente cultural de Goa na altura em que aí residia Camões, afirma que «Diogo de Couto (...), mais tarde companheiro de viagem de regresso de Camões, conta que na Índia manteve relações de amizade com um mouro, por terem ambos italiano e Diogo de Couto lhe ter mostrado 'Dante, Petrarca e Bembo'» (*A Tradição Clássica em Os Lusíadas, Estudos Camonianos*. Lisboa: INIC, 1980, pp. 1-26, p. 5).

⁹ Cfr. Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, facs. da ed. de 1885. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, p. 242.

¹⁰ Refiro-me ao episódio (cap. VI) em que o barbeiro riposta ao padre que elogiava o Ariosto «si habla en su idioma»: «Pues yo le tengo en italiano... mas no le entiendo».

É verdade que, com a introdução do Humanismo na Península Ibérica, as relações culturais entre Itália e Portugal se fortalecem, através das viagens de estudantes e eruditos portugueses à península italiana¹¹ e através de uma sempre maior presença de intelectuais italianos em Portugal¹². Mas, em tudo isso, a mediação de Castela e dos intelectuais castelhanos foi sempre muito grande. Poucas são, efectivamente, as traduções de autores italianos para português, e algumas delas chegaram até nós manuscritas (por exemplo, os *Trionfi* de Petrarca, estudados por Manuppella¹³, ou as versões de Bembo, que parecem desaparecidas)¹⁴. Todavia, de muitas obras circulavam as versões castelhanas¹⁵; na Biblioteca Real não está registada uma só obra em língua italiana¹⁶; e na biblioteca de D. Diogo de Murça, em 284 títulos, apenas de dois textos se diz expressamente que estão escritos em italiano (um Tito Lívio e umas *Cronache*)¹⁷. Estes dados parecem contradizer – ou, pelo menos, não condizer com, ou redimensionar – a ideia de uma difusão capilar das obras em italiano, entre os portugueses.

É verdade que não temos documentação acerca dos materiais didácticos através dos quais os portugueses podiam aprender italiano no século XVI¹⁸. Todavia, o interesse pela língua de Dante sempre foi vivo em Portugal desde os primórdios da chamada «questão da língua»: o italiano – ao lado do latim e das línguas vulgares de maior prestígio cultural, como o francês e o castelhano – sempre foi considerado como *pietra di paragone*, nas reflexões sobre a língua portuguesa.

¹¹ Como a do Infante D. Pedro, por exemplo, ainda no século XV; ou a – tão famosa quanto pouco pormenorizada – de Francisco de Sá de Miranda, em pleno Renascimento. Para a presença na Península Italiana de estudantes, pode-se partir do clássico estudo de Virgínia Rau, *Estudantes e eruditos portugueses em Itália no séc. XV*, separata de «Do tempo e da história», Lisboa: V, 1972, pp. 29-99; pode-se consultar ainda, Virgílio Arruda, *Mestres e Escolares de Santarém e seu Termo nas Universidades Europeias do Renascimento*, em *Presença de Portugal no Mundo*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1982, pp. 413-459.

¹² Relembro que humanistas italianos foram amiúde chamados à Corte portuguesa como mestres de jovens príncipes: por exemplo, Matteo Pisano e Stefano di Napoli para a educação do futuro D. Afonso V; ou Cataldo Siculo, para a instrução de D. Jorge, filho bastardo de D. João II.

¹³ Giacinto Manuppella, *Uma Anónima Versão Quinhentista dos Triunfos de Petrarca e o seu Comentário*. Coimbra: 1974.

¹⁴ De Bembo devia existir uma tradução portuguesa levada a cabo por António Pinto Pereira, conforme informa José Hermano Saraiva, *Vida Ignorada de Camões. Uma História que o Tempo Censurou*. Mem Martins: Publicações Europa-América, s. d. (1994³; 1ª ed. 1978), pp. 362-63, 382.

¹⁵ Por exemplo, o Orlando innamorato foi publicado em castelhano em 1555 (Valencia), em 1577 (Alcalá) e em 1581 (Toledo).

¹⁶ Sousa Viterbo, *A Livraria Real Especialmente no Reinado de D. Manuel*, sep. de «Historia e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa, nov. ser., Classe de Ciências Moraes, etc.», tomo IX, parte I, 1901.

¹⁷ Joaquim de Carvalho, *A Livraria dum Letrado do Século XVI. Frei Diogo de Murça*, sep. do «Boletim da Biblioteca da Universidade». Coimbra: vol. VIII, n^{os} 1-6, 1927.

¹⁸ Para abordar o problema do ensino das línguas vulgares nesse século, cfr. Manuel Brevia-Claramonte, *La didáctica de las lenguas en el Renacimiento*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1994. Vejam-se ainda Corrado Rosso (org.), *Grammatiche, Grammatici, Grammatisti. Per una storia dell'insegnamento delle lingue in Italia dal Cinquecento al Settecento*. Pisa: Editrice Libreria Goliardica, 1989; Mirko Tavoni (org.), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento / Italy and Europe in Renaissance Linguistics, Atti del Convegno Internazionale*, Ferrara, Palazzo Paradiso, 20-24 marzo 1991. Modena: Franco Cosimo Panini, 1996.

De qualquer forma, pelo menos a partir de finais do séc. XVI, os portugueses podiam contar com as gramáticas de italiano para castelhanos – como, por exemplo, a de Francisco Tornado, *Arte muy curiosa por la cual se enseña muy de rayz el entender y hablar de la lengua italiana*, publicada em 1596, que parece ser a primeira gramática de italiano para hispano-falantes. Estamos em tempos de Monarquia dual. Daí a poucos anos, Lorenzo Franciosini publicaria a famosa *Gramática spagnuola e italiana* (1624) e os *Diálogos apazibles* (1626). Podemos, então, supor que também os portugueses aprendessem a língua italiana através das Gramáticas castelhanas? Porque não? Não há provas disso, por agora, mas não é difícil pensar que – mais uma vez – a língua castelhana pudesse fazer de *trait d'union* cultural entre Portugal e Itália.

Para além desta hipótese, os portugueses podiam contar, certamente, para a aprendizagem da língua de Dante, também com os glossários plurilíngues, como os *Coloquia* de Berlaimont, que na edição de 1598 estende também ao português o número das línguas propostas (ao lado do italiano, castelhano, francês, etc)¹⁹.

Apesar de se desenvolver em toda a Europa, em Seiscentos, o interesse científico pela aquisição metodologicamente estruturada das línguas estrangeiras, para o caso da parelha português-italiano não dispomos de provas documentais de tal interesse. Se a primeira gramática italiana para o estudo do português remonta a meados do século XVII (apesar de não ter tido – evidentemente – algum sucesso, pois que ficou manuscrita)²⁰, a primeira publicação dum instrumento metodologicamente estruturado para a aprendizagem do italiano por parte dum público português data de 1734. Trata-se da *Gramática Italiana, e Arte para Aprender a Língua Italiana por Meio da Língua Portuguesa*, por D. Luís Caetano de Lima, impressa em Lisboa, na Oficina da Congregação do Oratório. D. Luís Caetano de Lima foi clérigo regular teatino, membro da Academia Real de História, cronista da Casa de Bragança e académico da Liturgia Pontifícia de Coimbra. Ingressou na Casa da Divina Providência do Instituto de S. Caetano, em 1687, e participou várias vezes em missões políticas e diplomáticas em Roma, Haia, Paris e Londres, nas negociações do Tratado de Utreque (em 1713), etc. Parece que conhecia o grego, o latim e o hebraico. Os seus interesses gramatológicos e gramatográficos estendem-se também à língua francesa²¹.

¹⁹ Cfr. Alda Bart Rossebastiano, *I Colloquia di Noël de Berlaimont nella versione contenente il portoghese*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli – Sezione Romanza», XVII, 1, 1975, pp. 31-65. Veja-se ainda: Maria Colombo Timelli, «Aspetti didattici nei dizionari plurilingui del XVI-XVII secolo: il *Berlaimont*», Quaderni del CIRSIL, 2, disponível em: www.lingue.unibo.it/cirsil.

²⁰ Cfr. Erilde Reali, *La prima «grammatica» italo-portoghese*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza», V, 2, 1963, pp. 227-276; veja-se também Giuseppe Tavani, *Grammatiche portoghesi ad uso degli italiani (contributo alla bibliografia degli studi portoghesi in Italia)*, «Filologia romanza», 19-20, 1958, pp. 438-458. O achado da prof^a Reali na Biblioteca de Nápoles faz retroceder de quase dois séculos o interesse glotodidático dos italianos pela língua portuguesa. De facto, a primeira gramática de português para italianos conhecida até então era a do P^e Paolo di G.M.G., para uso dos missionários, saída dos prelos da Società di Propaganda Fide, em 1846.

²¹ Publicou, entre outras obras, a *Gramática francesa, ou arte para aprender o francês por meio da língua portuguesa* (Lisboa: 1710, com várias edições). Acerca de Caetano de Lima e da sua obra gramatográfica, cf. Monica Lupetti, *Cultura, gramática e lexicografia nel Portogallo del Settecento: glottodidattica e plurilinguismo in Luís Caetano de Lima*, «Revista da Faculdade de Letras - Linguas e Literaturas», Anexo. Porto: Universidade do Porto, 2009 e Maria Grazia Russo, *Da ortoépia aos paramentos sacerdotais na Grammatica italiana de Luís Caetano de Lima*, no

Muito posterior a essa gramática é o dicionário bilingue italiano-português, levado a cabo por Joaquim José da Costa e Sá em finais do século XVIII²².

Portanto, Francisco Manuel de Melo não tinha à sua disposição instrumentos especialmente destinados a portugueses que quisessem aprender italiano, para além dos glossários plurilíngues. Tinha, sim, vários manuais pensados para um público castelhano. O conhecimento do italiano por parte de Francisco Manuel de Melo liga-se, pois, a outro aspecto, que é o da sua frequência da Corte madrilena. Claro que, em Madrid, o italiano era muito mais difundido do que em Lisboa. E, muito antes dos portugueses, os castelhanos sentiram a necessidade de terem uma gramática que lhes ensinasse as regras da língua da Península Itálica.

Além dos versos em língua italiana com que Francisco Manuel de Melo enfeita aqui e acolá os seus poemas, na *Viola de Tália* estreia-se num texto em prosa inteiramente escrito na língua de Dante. Trata-se da dedicatória a D. Elena Facia Mari da «ideia fúnebre» intitulada *As Ânias de Daliso*, possivelmente da autoria de Jorge da Câmara²³. Os organizadores da edição moderna das *Obras Métricas* nada indicam quanto à destinatária daquelas linhas, e as minhas investigações não produziram, até ao momento, resultados certos. O que é interessante, mesmo assim, é que ambos os apelidos da dama em causa remetem para famílias nobres de Génova (os Mari ou De Mari e os Facio ou Fazio) e – curiosamente – Melo chega a Génova justamente quando é *doge* da cidade Stefano De Mari (no cargo de 13 de Abril de 1663 a 12 de Abril de 1665).

Transcrevo o texto a partir da citada edição de 2007, emendando apenas os erros meramente tipográficos (em itálico, vão as palavras ou locuções que comentarei mais abaixo):

AS ÂNSIAS DE DALISO IDEIA FÚNEBRE OFERECIDA A LA SIGNORA
ELENA FACIA MARI DONA DI MILANO

Illustrissima signora

Questo nuovo poema, tanto nella lingua, quanto nel dolore portoghese, ardisco ad offrire al nome di V. S. Illustrissima per molte cause, *poi*, senza memorare quella che è la maggiore *dal* mio obbligo, l'altre che *diventano* della grandezza di Lei, sono tante che avanzano superiormente tutte le diverse raggioni. Voi, Signora, voi siete (così vi salutano *le voce* più *verace* della patria) la Elena pacifica di questo secolo di amanti. Voi, la splendida Facia di questo mare di amori; *poi* come non si votarano a voi, un seno più

anexo da mesma revista (que recolhe as Actas da *Jornada de estudos italianos em honra de Giuseppe Mea*, realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nos dias 24 e 25 de Novembro de 2008).

²² Joaquim José da Costa e Sá, *Diccionario italiano e português. [...] Que se dedica e consagra ao illustrissimo e excellentissimo Senhor Sebastião José de Carvalho e Mello, Conde de Oeiras, Marquês de Pombal*. Lisboa: Régia Officina Tipográfica, 2 vols., 1773-1774. Sobre o lexicógrafo, cf. Giuseppe Mea, *Dizionario italiano-portoghese-italiano*, in *Caminhos da Italianística em Portugal*, coord. de Rita Marnoto, «Leonardo», 1. Coimbra: 2004, pp. 47-57.

²³ Luís de Sá Fardilha informa que as *Ânsias de Daliso* deviam ter sido originariamente incluídas por Melo na secção *Obras Exquisitas (Tempos e Modos da Edição Lionesa das Obras Métricas*, em Francisco Manuel de Melo, *Obras Métricas*. Braga: Edições APPACDM, 2006, vol. I, pp. XV-XXII, p. XIX). É Ana Martínez Pereira que, no ensaio *Poesia y Música* incluído no mesmo volume citado (pp. XLIII-XLIX), atribui as *Ânsias de Daliso* a Jorge da Câmara (p. XLVII).

incenerito de la Troia a dimandarvi la pace e un core assai pieno *de* spietate tempeste che il mare stesso, a prepararvi la quiete?

La osservatione che io ho fatto, *dal* idioma & *degli* affetti dei Signori portoghesi mi rendono affetionatissimo *alle sue amorevole attione*, credendo che *della maniera che* la Providenza ha arricchito di valore i romani, d'ingegno i greci & *de* bellezza la Illustrissima signora Elena Facia Mari, così ha illustrato i lusitani *d'ognuna tenerità e gentilezza*.

Racordandomi, dunque, che godendo la summa cortesia *da* discorrere una fiata con V.S. Illustrissima sopra questo soggetto, mi ha fatto l'onore *da* dire che a lei saria caro leggere qualche poema amoroso di autore portoghese e perché l'impiego del *servizio* di V. S. Illustrissima è solamente l'impiego della mia memoria, subito che fù arrivato, a mano mia, questo *extraordinario* Componimento de Daliso (dico *extraordinario*, acìòche, egli è veramente *esquisito* nello affetto e nella novità del suo stilo, giamai veduto fra il numero di tanti autori) ho fatto considerazione di consacrarlo riverente al suo rarissimo genio; dove l'istesso compositore troverà parimente il premio delle sue lagrime che la corretione del suo errore e goderò io gli effetti del bramato desiderio, che per tutta la vita mia ho sostenuto, di *progresari* nel *servitio* di V.S. Illustrissima a la di cui bellissima persona auguro da Dio *ogne* prosperità col' felicissimo esito di suoi generosi pensieri.

Il Melodino

O italiano exibido por Francisco Manuel de Melo apresenta muitos desvios da norma seiscientista da língua, e demonstra que o nosso autor não tinha um completo domínio desse idioma. Não é de admirar, se ele próprio confessava não saber escrever em francês²⁴.

A língua italiana de Seiscentos não é uniforme; os vocabulários e as gramáticas «sono tutti, più o meno, redatti con intenzioni normative, e quindi presentano un tipo di lingua molto meno variegato di quanto fosse in realtà»²⁵. Da análise das peculiaridades presentes no texto de Francisco Manuel de Melo, emerge um uso mais congruente com a língua de início Seiscentos do que com a variedade da época em que o nosso autor escreveu. Por exemplo, a predileção pela grafia *-tti/-ti* (*attione*) em vez de *-zzi/-zi* (*azione*)²⁶ remete mais para o uso «conservador» da representação gráfica do fonema [tʃ], derivado dos latinos *-ti/-cti/-pti-*. Se o *Vocabolario della Crusca* e os Toscanos em geral optavam sempre pela forma *-zi/-zzi-*, encontramos a forma mais etimológica nos textos, por exemplo, de Giovan Battista Marino²⁷. Outra forma que remete para um uso arcaizante (ou pouco comum) da

²⁴ Cf. Edgar Prestage, *D. Francisco Manuel de Mello. Esboço Biographico*. Lisboa: Fenda, 1996 (Reimpressão facs. da ed. de Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914), p. 356.

²⁵ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani, 2007, p. 419.

²⁶ No *Vocabolario della Crusca* aparece apenas a forma *azione*. E, nesse mesmo texto de Melo, ocorre a forma *servizio* (ao lado de *servitio*), ainda que só uma vez. Do famoso dicionário *della Crusca* existe uma edição on-line: [//vocabolario.biblio.cribeccu.sns.it/Vocabolario/html/_s_index2.html](http://vocabolario.biblio.cribeccu.sns.it/Vocabolario/html/_s_index2.html). A *Accademia della Crusca* disponibiliza em rede, ainda, o conteúdo das cinco edições dos Dicionários, na página: [//morpheus.micc.unifi.it:8080/cruscle/index.jsp](http://morpheus.micc.unifi.it:8080/cruscle/index.jsp).

²⁷ Cf. Vania De Maldé, *Sull'ortografia del Seicento: il caso Marino*, «Studi di grammatica italiana», 12, 1983, pp. 107-166.

língua é a de *tenerità*, que entra apenas na quarta edição do Dicionário da Crusca (1729-38), como equivalente de *teneritudine* e *tenezza* (essas duas formas, presentes em todas as edições do Vocabulário). Do exemplo que o verbete dá para contextualizar o termo²⁸, parece todavia que *tenerità* não era, na realidade, perfeitamente «sinónimo» de *tenezza*, ou que, pelo menos, se usasse em âmbito muito específico (a citação é extraída do *Libro della sanità del corpo* [uma vulgarização do séc. XIV de *Le régime du corps*]). O caso de *ognuna* por *ogni* (*d'ognuna tenerità*), reflecte, por seu lado, um uso estritamente literário do indefinido.

Há umas peculiaridades do italiano de D. Francisco que se podem, até, considerar constantes no uso da língua italiana pelos portugueses, já que o mesmo tipo de formas ocorre frequentemente em outros textos de autores lusitanos que escrevem (ou transcrevem) em italiano. Por exemplo, um erro que aparece quase sempre é o da troca das vogais finais <e> / <i>.

Se *parimente* (por *parimenti*) é forma registada no *Vocabolario della Crusca* de 1612 – e até mesmo como sendo a única possível –, *ogne* (por *ogni*), pelo contrário, comparece ao lado de *ogni* na quarta edição, mas já como arcaísmo.

Este tipo de oscilação está ligado a outro mais complexo, que é o da concordância morfo-sintáctica. Por duas vezes o número do substantivo e o do adjectivo/artigo parecem não concordar:

le voce più verace della patria por le voci più veraci della patria
alle sue amorevole attione por alle sue amorevoli attioni

Limito-me a relevar uma falta de concordância aparente, porque, efectivamente, o facto de Francisco Manuel frequentemente não distinguir o <e> do <i> final faz com que não possamos estar certos de que o poeta não dominasse as regras da concordância.

O erro que mais vezes aparece nestas linhas traçadas por Melo é o da indistinção das preposições *di* e *da*²⁹, sejam elas simples ou contraídas com o artigo determinativo, a que se junta *de* por *di*³⁰ – que nesta altura já não se alternam, sendo *de* usada apenas nos casos de contracção com o artigo definido³¹. Em Seiscentos, de facto, a preposição *de* é assim definida, no *Vocabolario della Crusca*: «con l' è chiusa, è segno del secondo caso, ed è sempre affisso all' articolo ne si scrive mai DE senza l' articolo affisso, o senza l' apostrofo, in vece di esso articolo: e con esso apostrofo è sempre masculino nel numero del più».

Algumas escolhas são claramente inapropriadas – como, por exemplo, *diventano* por (talvez) *derivano*, ou o recurso a alguns sinais de pontuação (o apóstrofo em *col' felicissimo*). Outras não se encontram atestadas no Dicionário florentino, como *progressari* (isto é, com a

²⁸ «*M. Aldobr. P. N. 162*. Questo medesimo opera il sugo suo (delle ruta) solo beuto, e le tenerità sue fritte nell'olio, e soprapposte (cioè: le sue tenere punte, o ciocche)».

²⁹ *Dal mio obbligo* por *del mio obbligo*; *della grandezza di lei* por *dalla grandezza di lei*; *da discorrere* por *di discorrere*; *da dire* por *di dire*...

³⁰ *Pieno de spietate* por *pieno di spietate*; *de bellezza* por *di bellezza*...

³¹ Pelo menos, na variedade toscana, podendo, no entanto, esse uso de *de* reflectir um hábito do italiano setentrional.

habitual troca de <e> / <i> final, *progressare*) por (talvez) *seguitare*³². Outras, ainda, podem ser consideradas meros decalques, como *della maniera*, construído com base no português *da maneira* (it. *nella maniera*); ou como a forma *poi* (que, mesmo na época, era principalmente advérbio temporal, tendo perdido já há muito tempo o valor explicativo), evidentemente sentida, por analogia com o português, como a conjunção *pois* (it. *poiché*). Na entrada dedicada a *Poi*, diz o Vocabulário da Crusca de 1612: «In vece di Poichè: particular proprietá di questo linguaggio di levar talora il Che a queste particelle. Lat. *postquam*», dando, porém, exemplos desse uso tirados de autores medievais³³. Nas seguintes edições do Vocabulário, a partir da de 1623, porém, esta acepção desaparece – o que indica, portanto, que se tratava de um arcaísmo, já em princípios do séc. XVII.

O italiano de D. Francisco, em conclusão, não parece primar pelo esmero. Claro que temos sempre que considerar as eventuais intervenções dos tipógrafos, durante a impressão francesa do volume das *Obras Métricas*.

Que D. Francisco Manuel de Melo estivesse familiarizado com a cultura e a língua italianas, é facto inequívoco. São muitas as referências a obras italianas, a autores italianos, a traduções do italiano ao longo das suas obras. Noutros lugares, já me dediquei às traduções do Marino levadas a cabo pelo nosso autor³⁴. É interessante ver, agora, quais os versos de autores italianos que afloram, aqui e acolá, nas suas composições, citados na língua original, para serem por ele glosados, em castelhano e em português. Desfolhando as páginas das *Obras Métricas*, encontram-se muitos casos desses. Vamos debruçar-nos agora sobre alguns deles, segundo a ordem em que ocorrem nas várias *Musas*.

O primeiro com que nos deparamos é «Pur l'opre solo, e non il cuor si vede», que serve de mote ao soneto LXXIX da *Arpa de Melpomene*, cujo *incipit* é «Filis, si el corazón de los humanos», e cuja rubrica reza «Glósase y respóndese a este verso». Trata-se do v. 647 (acto IV, cena V) de *Il Pastor fido* de Giovan Battista Guarini (1590). O verso, no original, reza «Pur l'opra solo, e non il cor, si vede». É Nicandro quem pronuncia esta frase. Ele acusara Amarilli de desonestidade e ela tinha-se defendido dizendo que, às vezes, o comportamento não reflecte o sentimento. Nicandro riposta que podem ser julgadas apenas as acções e não as intenções recônditas, já que só aquelas são manifestas. Reproduzo aqui parte da cena, ao lado do soneto espanhol do nosso poeta português:

³² O verbo *progressar* também não se encontra nos documentos reunidos no *Corpus Lexicográfico do Português* ([//clp.dlc.ua.pt/DIClweb/](http://clp.dlc.ua.pt/DIClweb/)), podendo, no entanto, ser um hispanismo. De facto, está registado no *Corpus diacrónico del español* (Real Academia Española: Banco de datos CORDE [//www.rae.es](http://www.rae.es)), embora apareça só em documentos do séc. XX.

³³ «*Bocc. nov.* 13. 13. E prególlò, poi verso Toscana andava, gli piacesse d'essere in sua compagnia. *Bocc. nov.* 16. 22. Il mio parer posso io omai sicuramente manifestare, poi nel pericolo mi veggio, il quale io temeva, scoprendolo. *Dan. Purg.* 10. Poi fummo dentro al soglio della porta. *Pet. Son.* 49. Ma poi vostro destino a voi pur vieta l'essere altrove».

³⁴ Valeria Tocco, *Tra "furto" e traduzione: Francisco Manuel de Melo e Giovan Battista Marino*, in «Quaderni sulla traduzione letteraria», n. 3, 1997, pp. 5-13; Valeria Tocco, *Andanças do Barroco: Apointamentos Sobre Giovan Battista Marino e Portugal*, in I. Almeida, M. I. Rocheta, T. Amado (org.s), *Estudos para M. V. Leal de Matos, M. L. Gonçalves Pires, M.I. Resina Rodrigues*. Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, 2007, pp. 915-936.

<p>Amarilli Dunque m'hai tu per impudica tanto. Nicandro Ciò non sò dirti: à l'opra pure il chiedi.</p>	<p>Filis, si el corazón de los humanos obrra por tan fáciles acciones que a los engaños de sus ilusiones comprehendieros los ojos o las manos,</p>
<p>Amarilli Spesso del cor segno fallace è l'opra. Nicandro <i>Pur l'opra solo, e non il cor, si vede.</i> Amarilli Con gli occhi de la mente il cor si vede. Nicandro Ma ciechi son, se non gli scorge il senso. Amarilli Se ragion nol governa, ingiusto è il senso. Nicandro E ingiusta è la ragion, se dubbio è il fatto. Amarilli Comunque sia, sò ben che 'l core hò giusto.</p>	<p>yo no los condenara de profanos, sus afectos o sus demonstraciones, que al toque fiel de las ejecuciones unos salen pagados y otros vanos; empero que, con obras desiguales, por sola la apariencia no infalible, la altiva libertad en prisión quede, es eso confiar de las señales, lo que sólo a los ojos le es posible, <i>pur l'opre solo, e non il cuor si vede.</i></p>

Esboçar aqui a fortuna da tragicomédia em Portugal seria difícil empresa e não é esta a sede adequada. Basta lembrar que o *Pastor Fido* foi posto em relação com a *Diana* de Montemor/Montemayor, e foi traduzido para português apenas no séc. XVIII, por Tomé Joaquim Gonzaga Neves, primo do famoso poeta brasileiro Tomás António Gonzaga: *O pastor fiel, tragicomedia pastoral do Cavalheiro Guarini*, traduzida do italiano por Thome Joaquim Gonzaga, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1789.

A segunda citação que se encontra é a reprodução de uma empresa alheia. Trata-se de «Adhor, adhor mi lima», que aparece na rubrica do Soneto LXXXIV da *Arpa de Melpomene: Explicase una empresa. Es una peña ceñida de fuego, la letra del Ariosto: Adhor adhor mi lima*. Sobre as implicações emblemáticas do verso escolhido em relação ao soneto debruça-se Antonio Bernat Vistarini, no ensaio apresentado na mesma ocasião em que ocorreu também esta minha intervenção³⁵: remeto, portanto, a tal propósito para estudioso maiorquino.

Seja como for, eis como soa a oitava (a segunda do *Orlando Furioso*) em que surge este verso:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai, né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno *ad or ad or mi lima*,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

³⁵ António Bernat Vistarini *La poesía de Francisco Manuel de Melo y la literatura emblemática*.

Mais interessante é o caso do verso «Fuggi d'il volto e si concentra il cuore», glosado no soneto CXX da secção dedicada a *El arpa de Melpomene*, cujo *incipit* reza: «Ardo, pero la llama es tan oculta». É interessante porque o verso em questão é tirado do sexto soneto das *Rime amorose* de Giovan Battista Marino, e a composição de Melo constrói-se num sistema articulado de referências intertextuais à tríade de composições que o italiano dedica à *arsura* de amor, com a qual se abrem as *Rime amorose*³⁶. Mas não só: convém salientar que o poeta apelidado pelo próprio Melo de «Marino Lusitano»³⁷, isto é Paulo Gonçalves de Andrade, tinha imitado a mesma série de sonetos marinianos na abertura das suas *Várias poesias* (Lisboa, Matheus Pinheiro, 1629). Francisco Manuel devia conhecer bem a obra de Andrade, já que assina um dos muitos paratextos panegíricos antepostos, na edição citada, às composições do poeta. Pois bem, o soneto V de Paulo Gonçalves de Andrade tem por *incipit* o verso «Ardo, pero de llama tan oculta»³⁸, que Francisco Manuel praticamente repete na sua reformulação mariniana.

Ainda para mais, a composição de Giovan Battista Marino, de que Melo extrai o verso, foi musicada bem duas vezes: por Belli, em 1616 e por Martino Pesenti, em 1638. Conhecendo a afeição à música de Francisco Manuel, não admira que tenha escolhido um dos sonetos musicados do Marino³⁹:

Ardo, pero la llama es tan oculta
que apenas la conozco si la miro,
pues ni a la información de algún suspiro
se atreve el alma que a la fe consulta.

Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore
del alma aprir, che tacito cocente
quasi invisibil fulmine cadente
dentro mi strugge, e non appar di fore.

Callando abraza y del ardor resulta
segundo estrago que apagar no aspiro,
si en la llama que ahogo o no respiro
se consume el silencio o dificulta.
¿Cómo no matarán las osadías
cuando el amor, de los rayos avisado,
ordena que sus lástimas inore?

Ben negli sguardi e ne' sospiri Amore
l'arsura palesar cerca sovente:
ma vinta dal timor la fiamma ardente
fugge dal volto, e si concentra al core.
Così tremo et agghiaccio, ove la mia
face più avvampa; or chi (misero) aspetto,
ch'a non veduto mal rimedio dia?

³⁶ Trata-se dos sonetos 4 («l'arsi et ardo, e la celeste e pura»), 5 («Ardo, ma l'ardor mio grave e profundo») e 6 («Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore»).

³⁷ Na carta a Manuel Temudo da Fonseca (cf. *Cartas Familiares*, edição anotada por Maria Conceição Morais Sarmiento. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, nº 414).

³⁸ Os outros de Paulo Gonçalves de Andrade são: VI «Ardo, pero la llama hermosa y pura» e VII «Ardo, pero la llama en que encendida». Eis, ainda, a transcrição do já referido soneto V (de que actualizo a ortografia): «Ardo, pero de llama tan oculta / que sirve el mismo pecho al fuego ardiente / de cuna y de sepulcro juntamente, / adonde nace y adonde se sepulta. / Vuelto el ardor en mi será corriente, / grillos le aplica el miedo, y diligente / los passos de mi llanto dificulta. / Si la ardiente llama de que muero / vive de los remedios escondida, / a oculto incendio, ¿ qué remedio espero? / Pena ilustremente padecida, / tan grata a los temores que antes quiero / que publicar el mal, perder la vida».

³⁹ Cf. Roger Simon e D. Gidrol, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, «Studi secenteschi», 14. 1973, pp. 79-187.

Tan regaladas son las ansias mías
que el ardor, el recelo y el cuidado
fuggi d'il volto e si concentra al cuore.

Soffri e taci, o cor mio, fatto ricetto
di sì bel foco; incenerisci, e sia
de le ceneri tue sepolcro il petto.

A *La Tuba de Caliope* pertence, ainda, mais um soneto cuja rubrica denuncia tratar-se de uma tradução de *Giustiniano*. Nenhum «Giustiniano» aparece citado no *Hospital das Letras*, ou na carta IV da *Sanfonha de Euterpe*, ou nas *Cartas Familiares*. A nota dos organizadores da edição moderna das *Obras Métricas* propõe a identificação do texto de partida com o do poeta tardo-medieval Leonardo Giustinian (1388-1446), autor de muitas *ballate* e *strambotti* em Veneza. Todavia, esta identificação levanta algumas dúvidas. A primeira diz respeito ao metro: é muito raro, de facto – apesar de não completamente impossível –, que um autor traduza um texto modificando radicalmente a estrutura métrica. Leonardo Giustinian nunca escreveu sonetos, mas composições – como já disse, *strambotti* e *ballate* principalmente – funcionais ao acompanhamento musical. A segunda dúvida diz respeito ao conteúdo do texto. Giustinian escreveu composições amorosas, sim, mas de cunho predominantemente popular: muitas delas, até, mimam diálogos entre os amantes ou entre as amigas que tecem armadilhas amorosas. São textos leves, coloridos, por vezes maliciosos, por vezes burlescos, mas raramente sérios ou lamentosos. Um dos críticos do poeta véneto chega a afirmar: «Non parrebbe vero che un erudito traduttore di Plutarco, discepolo del Guarino e amico del Filelfo, potesse essere un cantore del popolo; ma tal fu Lionardo Giustinian, che si ispirò alla musa del volgo, percorrendo in questo di molti anni il Poliziano e il Magnifico Lorenzo, maestri di stanze popolesche e di canzoni a ballo»⁴⁰.

O soneto que Francisco Manuel de Melo traduz tem todo o ar de poder servir de texto proemial e denuncia, pela estrutura sintáctica e conceptual, um gosto retórico mais seiscentista do que tardo-medieval. A Prof^a Evelina Verdelho avançou outra hipótese, segundo a qual o autor do texto de partida seria outro Giustinian, Orsatto, que, tendo vivido em plena era de Quinhentos (1538-1603), publicaria, em Veneza, a sua obra métrica em 1600, conjuntamente com a de Celio Magno, e que se corresponderia em verso também com Giovan Battista Marino e Tommaso Stigliani (para só citar poetas que eram, seguramente, muito conhecidos na área ibérica). Boa pista; todavia, lendo os sonetos que compõem as *Rime* do veneziano Orsatto⁴¹, não se encontra nenhum que possa ter servido de base para a tradução de Manuel de Melo.

Francisco Manuel de Melo nunca esteve em terras vénetas, mas, na sua viagem a Itália passou por Génova e aí ficou alguns meses, até. Ora, em Génova viveu, escreveu e publicou outro Giustiniani, Pier Giuseppe (c. 1600-1650), membro da Academia *degli Addormentati*, com o nome de *Intirizzato*⁴².

⁴⁰ Leonardo Giustinian, *Strambotti e ballate*, a cura di Vittorio Locchi. Lanciano: Carabba Editore, 1915, p. 6.

⁴¹ Existe delas uma edição moderna, levada a cabo por Ranieri Mercadante (Firenze: Olschki, 1998).

⁴² Tenho que agradecer aqui ao amigo e colega Davide Conrieri, cujo conhecimento da literatura genovesa foi para mim de grande auxílio, e cuja generosidade e disponibilidade me permitiu apresentar aqui o soneto de

E sobre Génova e a sua literatura Francisco Manuel devia ter conhecimentos bastantes, já antes da sua viagem à Península Itálica, como faz pressupor o seu convívio, em Lisboa, com o tradutor dos *Lusíadas*, Carlo Antonio Paggi, natural de Génova e encoberto agente consular da República, de 1656 a 1666, na capital portuguesa. O soneto LXXX da *Lira de Clío* é, de facto, uma homenagem «al famoso traductor italiano del nuestro Camoens». Parece que o próprio Paggi se terá empenhado na difusão, entre os académicos portugueses (sobretudo entre os *Generosos*), de informações políticas e literárias sobre a Génova dos tempos de ouro⁴³. Costa Miranda menciona, até, uma carta redigida em italiano e traduzida para castelhano, em que o seu autor, Federico Federici, fornece informações sobre acontecimentos e personalidades da Génova de meados do século (*Carta del Illustrissimo Señor Federico Federici, en que se refieren algunas memorias de la República de Génova, con pruebas y anotaciones al fin della, ampliadas y revistas por el mismo Autor. Traduzida de Toscano en Castellano*. Lisboa: en la Oficina de Henrique Valente de Oliveira Impressor del Rey, 1659). Provavelmente, Paggi teve algo que ver com esta iniciativa editorial. Não é de estranhar, tendo em conta a missão do genovês em Lisboa e também que, muito provavelmente, o diplomata italiano pertencia àquela família Paggi, tão ligada à comunidade literária e artística lígure de Seiscentos. Aos Paggi pertenciam também os mais conhecidos Bartolomeo Paggi, autor da peça *La Fedeltà* (1604), a quem Chiabrera dedica a canção moral «Qual fiume altier, que de l'aerie viene», e Giovanni Battista Paggi, famoso e apreciado pintor, autor do tratado *Definizione o sia divisione della pittura* – obra hoje perdida⁴⁴.

Infelizmente, sobre a viagem que Francisco Manuel de Melo empreendeu à Itália, entre 1663 e 1665, sabe-se apenas o que Edgar Prestage dedicou a estes anos da vida do polígrafo barroco, na sua monumental biografia. Todavia, o biógrafo não aborda as ligações culturais que Melo terá estabelecido na Península Italiana, interessando-se mais pela vertente diplomático-política daquela sua viagem. Os trabalhos que se seguiram ao de Prestage não acrescentam nada sobre esses anos – aliás, passam «por cima» desse período da vida de Melo.

Francisco Manuel de Melo foi enviado pelo rei – primeiro para Inglaterra e depois para Itália – para tratar do casamento do próprio monarca com uma das meninas da casa Farnese e para tentar resolver, junto da corte papal, as questões dos bispados vagos e dos cristãos-novos. Para esses fins, Francisco Manuel de Melo desembarcou em Génova, incógnito (fazia-se chamar Conde de Saint Clement), a 8 de Setembro de 1663, e residiu na cidade lígure durante dois meses. Dirigiu-se depois a Parma e, finalmente, chegou a Roma em Dezembro do mesmo ano. Aí terá permanecido até Novembro de 1664. Continua-se sem se saber se terá voltado a Portugal embarcando no porto de Livorno, no de Génova ou no de Marselha... Durante a sua estadia italiana, o diplomata não alcançou

Giustiniani, tendo levado a cabo, por mim, a sua transcrição do exemplar do *Canzoniere*, guardado na Biblioteca Nacional de Florença.

⁴³ José da Costa Miranda, *Carlo Antonio Paggi, tradutor italiano de Camões: a sua presença na seiscentista Academia dos Generosos, Lisboa*, «Revista da Biblioteca Nacional», 2. 1981, pp. 253-272.

⁴⁴ Cf. *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*. Genova: Costa & Nolan, 2 vol.s, 1992, vol. I, p. 226 e p. 234.

nenhuns dos objectivos da sua missão. Todavia, deve ter entrado em contacto directo com vários grupos de intelectuais, principalmente em Génova e em Roma.

O próprio D. Francisco deixou testemunho da sua viagem diplomática na Carta em verso dirigida para o seu amigo Francisco Correa de Lacerda, certamente escrita aquando da sua estadia em Parma, e depois incluída na *Fístula de Urania* (Epístola V). Infelizmente, pouquíssimo nos revela sobre a sua permanência em Génova. Todavia, de alguns dos tercetos de que é composta a carta parece transparecer a consciência de que o chamado *secolo dei Genovesi* já se tinha exaurido. Podemos, de facto, ligar os versos «Deste emporio no falta que se diga / de alta riqueza y de exquisito trato, / de la nueva riqueza y de la antigua», e a referência a Jano poucos versos antes, com as discussões que animavam ou tinham animado a capital ligure, das quais são exemplo as *Politiche Malattie*, redigidas por Gaspare Squarciafico, debaixo do pseudónimo de Marco Cesare Salbriggio⁴⁵: de facto, a partir da segunda metade do séc. XVII, «Genova era di nuovo la città di Giano, un solo corpo con i due volti: l'uno rivolto al passato, ed erano i nobili vecchi, l'altro al futuro, quello dei giovani»⁴⁶.

É de supor, vista a fervente actividade cultural de Melo em Inglaterra e em França – da qual são testemunho as várias composições cuja epígrafe indica que foram redigidas nesses países –, que também na cidade ligure tenha tomado contacto com a *intelligentzia* local. Génova, na altura em que D. Francisco aí parou, já tinha perdido o brilho cultural de que tinha gozado até alguns anos antes. Possivelmente, foi recebido pelos intelectuais que – nestas últimas décadas do século XVII – se reuniam debaixo da asa protectora da Companhia de Jesus, cujo *Collegio di San Girolamo* e cuja *Casa Professa* se tornaram activos centros de irradiação da cultura pós-barroca⁴⁷. Não posso identificar com certeza as personalidades com que Melo teria convivido durante os meses da sua permanência em Génova: sabe-se que Francesco Fulvio Frugoni (c.1620-c.1686) se encontrava em França nesse momento e que Angelico Aprosio (1607-1681) já então residia em Ventimiglia. Mas é possível que tenha encontrado, além do *Doge De Mari*, talvez o *ex-addormentato* Giovanni Andrea Spinola (1627-1705), «poeta per musica», pré-arcádico autor de peças teatrais musicadas⁴⁸; ou o jesuíta Francesco Antonio Massola, empenhado também ele na difusão duma literatura criticamente inclinada contra os excessos barrocos.

O cenário literário não era assim tão pobre, até 1660. A morte, o exílio, a fuga, a peste varreram «gli uomini più rappresentativi della politica e della cultura... senza un ricambio generazionale»⁴⁹. Pelo contrário, o ambiente cultural e político genovês dos primeiros sessenta anos de Seiscentos era sobremaneira vivaz. Giovanni Vincenzo Imperiale (1582-

⁴⁵ [Gaspare Squarciafico], *Le politiche malattie della Repubblica di Genova e le loro medicine descritte da Marco Cesare Salbriggio a Filidoro suo figlio e rappresentate al grande e real consiglio*. Francoforte: s.e., 1655.

⁴⁶ Elisabetta Graziosi, *Lancio e eclissi di una capitale barocca. Genova 1630-1660*. Modena: Mucchi, 2006, p. 135.

⁴⁷ Cf. Elisabetta Graziosi, *Da capitale a provincia. Genova 1660-1700*. Modena: Mucchi, 1993.

⁴⁸ Como, por exemplo, *L'Ariodante, La perfidia fulminata di Sansone*, ou *Europa*. Cf. Maria Rosa Moretti, *Anton Giulio Brignole Sale, poeta per musica*, «Quaderni.net», disponível em: <http://www.quaderni.net/WebBrignole/Br06Moretti.htm>.

⁴⁹ Elisabetta Graziosi, *Lancio e eclissi*, cit., p. 134.

1648), Gabriello Chiabrera (1552-1638), Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662) e muitos outros poetas e prosadores conhecidos e estimados dentro e para além das fronteiras da República, fizeram de Génova uma das capitais culturais mais brilhantes do barroco italiano. E, no *entourage* destes, grande importância teve também Pier Giuseppe Giustiniani, cujo engenho e dedicação determinaram, a partir de 1628, em colaboração com Giovan Francesco Brignole (o pai do mais famoso Anton Giulio), a renascença da *Accademia degli Addormentati*, fundada em 1587 por Giulio Pallavicino.

Muitas obras de Pier Giuseppe Giustiniani foram publicadas ainda em vida do autor, e entre estas destacam-se: *Odi toscane dell'Intirizzato accademico addormentato, a gli illustrissimi Accademici Addormentati, di Genoua, dedicate* (In Genoua: per Giuseppe Pauoni, 1628); *Odi encomiastiche e morali di Pier Giuseppe Giustiniano all'illustrissimo signore Vincenzo Giustiniano marchese di Bassano dedicate* (In Genova: per Giuseppe Pavoni, 1635); *Prose alla moda di Vegetio Agrippino Pisseni all'illustriss. sig. Filippo Del Nero de baroni di Porcigliano dedicate* (In Fiorenza: nella stamperia del Massi e Landi, 1641); *Poesie alla maniera del Petrarca, d'Orazio, e di Pindaro, di Pier Giuseppe Giustiniano, all'illustriss. et eccellentissimo principe di Massa Carlo Cybo* (In Genova: per Gio. Maria Farroni, Nicolo Pesagni, & Pier Francesco Barbieri, 1639); *Canzoniere del signore Pier Giuseppe Giustiniano*. Con licenza de' superiori, et privilegio (In Vinegia: per Euangelista Deuchino, 1620).

Exactamente na página 103 da última obra citada, surge o seguinte soneto, encabeçado pela rubrica «Invia le sue Rime a Lilla»:

Tradução de Giustiniano
soneto XLVI – Amoroso

Canore rime, ove ha sovrano Impero
Vie più che 'l Padre Apollo Amor Infante
Umili andate a LILLA mia davante,
Nuncie veraci de l'amor mio vero.

Doces versos, por quem o auxílio espero
mais que de Apolo, desse deus infante,
ide humildes de Flérida diante,
núncios sempre fiéis de amor sincero.

E se con voi, come con meco altero,
Negherà pur pietà quel bel sembiante,
Dite che miri in voi sue glorie tante,
E seco almen sia pio, se con voi fiero.

E se como comigo foi severo,
convosco o for o celestial sembrante,
dir-lhe-eis se veja em vós: ver-se-á triunfante
se já piedoso a si, se a mi foi fero.

Nè temiate, che v'arda il grand'ardore
Degli occhi suoi, che lagrime voi siete,
Nè foco arder può mai pianto d'Amore.

Não temais abrasar-vos dos ardores
de seus olhos, que a raios de tal sorte
nunca as humildes lágrimas tem medos.

Ma se vi ardesse al fin, siate pur liete,
Che sia de i vostri onor supremo onore,
S'ove arde il Padre, anco voi Figlie ardete.

Se, enfim, vos abrasarem seus amores,
morrei, filhos, co pai da mesma morte;
e pois morreis honrados, morrei ledos.

O gosto pelo raciocínio engenhoso, que todavia nunca insiste nos excessos capciosos e obscuros da poética gongórica, o equilíbrio algo petrarquista da arquitectura bimembre

dos quartetos e tercetos, o valor do canto como mensageiro dos sentimentos do amante, terão decerto atraído Francisco Manuel de Melo, apreciador – como se dizia de Giustiniani – daquela corrente dos «novatori» que aplaudia, mas com medida, «alle metafore strane strane, alle idee gigantesche ed alle antitesi ingegnose o audaci»⁵⁰.

⁵⁰ Giovanni Battista Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, Tomo IV. Genova: Tipografia Ponthenier, 1826, p. 139.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2010

