

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**JOÃO PAULO RIBEIRO BERALDO**

**A ESCRITA FEMININA NA ITÁLIA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI:  
POEMAS E CARTAS DE VERONICA FRANCO E VERONICA GAMBARA**

FRANCA,  
2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**JOÃO PAULO RIBEIRO BERALDO**

**A ESCRITA FEMININA NA ITÁLIA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI:  
POEMAS E CARTAS DE VERONICA FRANCO E VERONICA GAMBARA**

*Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História.*

**Área de concentração:** História e Cultura

**Orientador:** Prof. Dr. Yllan de Mattos

FRANCA

2019

B482e Beraldo, João Paulo Ribeiro  
A escrita feminina na Itália renascentista do século XVI: poemas e cartas de Veronica Franco e Veronica Gambara / João Paulo Ribeiro Beraldo. -- Franca, 2019  
243 f. : il., mapas  
  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca  
Orientador: Yllan de Mattos  
  
1. Mulher. 2. Renascimento. 3. Escrita feminina. 4. Poemas. 5. Cartas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.  
Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados  
fornecidos pelo autor (a).

Essa ficha não pode ser modificada.

**JOÃO PAULO RIBEIRO BERALDO**

**A ESCRITA FEMININA NA ITÁLIA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI:  
POEMAS E CARTAS DE VERONICA FRANCO E VERONICA GAMBARA**

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do Título de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:** \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Yllan de Mattos (UFRRJ/PPGH-UNESP) – Orientador

**1º Examinador:** \_\_\_\_\_  
Profª Drª Virgínia Camilotti (UNIMEP/PPGH-UNESP) – Arguidor interno

**2º Examinador:** \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin (USP) – Arguidor externo

Franca, 23 de outubro de 2019.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, como cristão católico, eu agradeço a Deus por ter iluminado meus passos durante esta fase de minha vida. Mas meu agradecimento terreno é, em primeiro lugar, aos meus pais Paulo Sergio Marques Beraldo e Silvia Helena Ribeiro Beraldo, muitos amigos, familiares, e obviamente ao meu Professor, Mestre e amigo Yllan de Mattos que abraçou este projeto e me lapidou como pesquisador. Sem você, meu querido não estaria aqui. Eu que me sinto uma espécie de “ovelha negra” em relação a ele, pois minha pesquisa nem é da área em que ele pesquisa (Inquisição) e fui recebido de braços abertos, montamos tudo do zero em pouco menos de um ano e, no final do ano de 2016, prestei a prova do Processo Seletivo da Pós-graduação e fui contemplado com o resultado de APROVADO. Este foi o resultado de um esforço mútuo coletivo, praticamente uma equipe por trás, que incluía minha querida amiga Mayara Aparecida de Moraes que ingressou junto a mim e que fizemos muitas coisas juntos – sofrendo as mesmas alegrias e decepções. Pedras no caminho ficaram pelo caminho.

Minha amiga sulista de sobrenome difícil, Janaína Helfenstein que tenho imenso carinho, o Marcus Oliveira, o Alex Silva, que foram meus “veteranos de pós-graduação” (nova modalidade de pessoas no mundo acadêmico), meu muito obrigado pelas conversas, conselhos e apoio.

Lembro com carinho das nossas conversas em almoços no Tabapuã e os cafés do pós-almoço na sala do Yllan. Uma superlotação, altos papos, às vezes acontecia quase um culto ecumênico, etc. Toda essa galera reunida, uns agregados surgiam. Era tudo muito bom, uma maravilhosa lembrança que ficou gravada em minha mente e no meu coração.

Meu amigo Rerman Andriz Moreira de Oliveira Antequera, cuja amizade vem desde os idos 2012, quando iniciamos os estudos na UNESP Franca. Virou um irmão de

outra mãe, porque meu irmão de sangue mesmo é o Vitor Hugo, caçula que amo muito. Daí que pela idade, Rerman seria um irmão do meio, assim como meu amigo Joaquim Neto que cultivo uma amizade de 20 anos, desde crianças. Eu sou um homem de sorte por ter tantas pessoas ao meu lado, irmãos de sangue e de almas, amigos, “parças”. São pessoas que pude reconstruir projetos, ganhar dinheiro e viver aventuras, rir muito, brigar bastante, mas depois ficar tudo bem. Amizade é isso, não é?

Enfim, são tantas coisas vividas neste período do Mestrado, tantas pessoas incríveis que passaram por mim, umas me acompanham até hoje. Mas cabe mais um agradecimento nesta lista. Eu quero agradecer imensamente às contribuições da Professora Virginia Camilotti, que esteve presente desde a Entrevista de Seleção, me indicou livros sobre cartas, depois compôs via Skype a Banca de Qualificação, à Professora Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara) que me indicou obras relacionadas à análise poética, ao Professor Angelo Assis que esteve presente via Skype juntamente com a Professora Camilotti, ao Professor Luiz Armando Bagolin (USP) que compôs a Banca de Defesa juntamente com a Professora Camilotti e ao Yllan (Presidente da Banca/Orientador) e contribuiu muito para o crescimento deste trabalho, que, como eu disse antes, é algo feito por uma “equipe”.

Um último, realmente, agradecimento, – meio fora do protocolo – vai para as duas damas Veronica Franco e Veronica Gambara que tive o prazer de pesquisar, ler sobre suas vidas e descobrir, assim como tantas outras mulheres e homens incríveis personagens históricos. Parece meio estúpido agradecer alguém morto há séculos, mas eu acredito que um Historiador que se preze deve ser grato a suas fontes, no caso às pessoas que fizeram sua parte, grandemente ou não para contribuir um pouco que seja para a Humanidade. Sem essas pessoas não teríamos emprego e não seríamos nada. Se elas não tivessem escrito, não tivessem sido notadas, seus trabalhos cativado tantas pessoas e, obviamente ser preservadas sua obras (coisa que a Itália faz muito bem a meu ver), eu talvez não tivesse o que escrever ou o que pesquisar e seria mais um escrevendo sobre os “grandes autores”, no final não diria nada de relevante, somente seria mais um em meio à multidão. *Grazie Mille!*

BERALDO, João Paulo Ribeiro. **A ESCRITA FEMININA NA ITÁLIA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI: POEMAS E CARTAS DE VERONICA FRANCO E VERONICA GAMBARA**. 2019, f. 243. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2019.

## RESUMO

A presente Dissertação tem em seu cerne os resultados da pesquisa em que cujo tema desenvolvido foi o da escrita renascentista feminina italiana no século XVI, em que nos embasamos nas obras poético-epistolares de duas mulheres homônimas, Veronica Gambara (1485 - 1550) e Veronica Franco (1546 - 1591). Nossas fontes foram as *Terze Rime* (1575), as *Lettere Familiari a Diversi* (1580) de Veronica Franco, as *Rime* de Veronica Gambara e suas *Lettere*. O ponto basilar que se faz presente na investigação é o de como ocorreram as construções linguísticas, o jogo de palavras, de cortesia (característica da arte cortesã), ou seja, como foram construídas as composições das obras. Tanto as poesias quanto as cartas eram pensadas por suas autoras com uma intencionalidade. As poetisas estiveram inseridas em um jogo cortesão. Portanto, investigamos as nuances existentes, encontradas nas obras e os contornos sociais pertinentes à época que nortearam a escrita das duas mulheres pesquisadas.

**Palavras-chaves:** Mulher. Renascimento. Escrita feminina. Poemas. Cartas.

BERALDO, João Paulo Ribeiro. **A ESCRITA FEMININA NA ITÁLIA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI: POEMAS E CARTAS DE VERONICA FRANCO E VERONICA GAMBARA**. 2019, f. 243. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2019.

### ABSTRACT

The present Dissertation has at its heart the results of the research in which the theme developed was the Italian female Renaissance writing in the 16th century, which is based on the poetic-epistolary works of two homonymous women, Veronica Gambara (1485 - 1550) and Veronica Franco (1546 - 1591). Our sources were *Terze Rime* (1575), Veronica Franco's *Lettere Familiari a Diversi* (1580), Veronica Gambara's *Rime* and her *Lettere*. The basic point that is present in the investigation is how the linguistic constructions, the courtesy wordplay (characteristic of courtly art) occurred, that is, how the compositions of the works were constructed. Both poetry and letters were intended by their authors with intent. The poets were inserted in a courtier game. Therefore, we investigate the existing nuances found in the works and the social contours pertinent to the time that guided the writing of the two women surveyed.

**Keywords:** Woman. Renaissance. Female writing. Poems. Letters.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Estados italianos durante o Renascimento.....	20
<b>Figura 2:</b> Gravura de Veronica Gambara .....	53
<b>Figura 3:</b> Quadro de Veronica Franco, por Jacopo Tintoretto (1575) .....	58

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I. A SOCIEDADE, A MULHER MODERNA E AS DUAS DAMAS... 19</b>	
1.1. Holofotes a postos: O Renascimento.....	20
1.2. A mulher moderna e suas representações no ideário moderno.....	37
1.3. Mulheres com a pluma nas mãos.....	53
<b>Capítulo II. A VOZ POÉTICA FEMININA: EMOÇÕES EXPRESSAS NAS RIME.....</b>	<b>65</b>
2.1. A poesia: análises e estruturas importantes.....	66
2.1.2. Uma pequena explanação sobre a escrita feminina.....	68
2.1.3. Poesia e versos cheios de sentimentos fortes.....	74
2.2. Poemas bucólicos: a arte de cantar as belezas da natureza.....	77
2.3. A poesia da exaltação dos deuses e heróis.....	81
2.4. <i>Proposta e risposta</i> : paixões da honesta cortesã de Veneza.....	89
2.5. Os poemas sacros da Condessa de Correggio.....	104
2.6. Poemas de elegia: expressões de dor na alma.....	106
<b>Capítulo III. CARTAS ABERTAS, INTIMIDADES EXPOSTAS.....</b>	<b>120</b>
3.1. A escrita epistolar como forma de sacramentar uma personalidade.....	121
3.1.2. Catalogando as cartas que vamos ler.....	131
3.2. Cartas de amizade.....	131
3.3. Uma carta de quase amor de Veronica Franco.....	138
3.4. Cartas de pura devoção: Exaltação aos deuses, ou semideuses.....	138
3.5. Cartas mórbidas: A ação da Dama da Morte.....	146
3.6. Ofensas recebidas, respostas à altura.....	150
3.7. Entre a Cruz e a Espada.....	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>170</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>173</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho em si é obra de um esforço mútuo (meu e dos que me cercam) em desenvolver algo que fosse plausível, coeso e coerente. Esta Dissertação traz em seu cerne a exposição de situações, de escritas, de pensamentos, mas principalmente de duas pessoas, duas mulheres do século XVI, duas Veronicas. E esta pesquisa está inserida na área chamada de História Cultural.

A História Cultural, segundo afirma Peter Burke em sua obra *O que é História Cultural?* (2008), já era praticada na Alemanha com o nome *Kulturgeschichte* há mais de 200 anos, foi redescoberta nos anos 1970, e que tal disciplina é por excelência muito fragmentada em vários modelos de histórias culturais: da população, dos adolescentes, da diplomacia, das mulheres, das ideias, dos negócios, etc. Burke também salienta que é muito difícil definir o que é “História Cultural” e sua “utilidade”, mas há muito tempo os historiadores – desde 1897, com os trabalhos iniciados pelo historiador alemão Karl Lamprecht –, veem tentando dar uma resposta concreta. Para o referido autor, o período entre 1800 e 1950 pode ser classificado como “história cultural clássica”, o que englobaria obras como: *A cultura do Renascimento na Itália* (1860), de Jacob Burckhardt, e *Outono da Idade Média* (1919), de Johan Huizinga. Nesta época, os historiadores culturais teriam se concentrado mais na história dos clássicos, ou seja, em obras mais próximas às artes, à literatura, à filosofia, à ciência, etc.

Segundo apontou o supracitado autor, a ideia de “cultura popular” ou *Volkskultur* teve a mesma origem que a “história cultural”, ou seja, na Alemanha do final do século XVIII, passando a ser “interessante” aos olhares de historiadores a partir de 1960, quando a “cultura popular” foi, de fato, estudada. Um dos mais influentes estudos feitos na década de 1960 aponta o já citado autor, foi *A formação da classe operária inglesa* (1963), de Edward Thompson. E claro que não podemos deixar de notar as contribuições de Raymond Williams e sua ideia acerca de sua famosa expressão “estruturas de

sentimento”, surgida em sua obra em *The Long Revolution* (1961), em que Willians discutia a história social do teatro, e tal expressão além de sua contribuição como historiador, obviamente, influenciou muitos historiadores mundo afora. Burke ressalta que um historiador cultural não deve deixar-se tentar em tratar os textos e as imagens da época em que estuda como espelhos que não refletem as problemáticas de seu tempo. Se pararmos para pensar ele está correto, pois um texto pode conter uma fração daquilo que era dito ou pensado, um pedaço do todo que não se deve ter como base única de uma verdade acabada (tanto porque a ideia de uma “Verdade” em letra maiúscula e soberana na História já foi derrubada e não impera mais dentro dos círculos de pesquisadores atuais, há sim múltiplas formas dessa mesma representação possível do real).

Burke destaca que na atualidade, ou seja, no século XXI, alguns temas da História Cultural têm-se projetado com mais intensidade nos círculos de interesses dos pesquisadores, como, por exemplo, o corpo, a identidade nacional e o que o autor chama de “história cultural das ideias”. A história do corpo incorporou um ramo importante da “nova história cultural” (NHC), enfatizando estudos acerca da história da limpeza. A identidade nacional vem atrelada às questões de memória coletiva, nacional, como forma de manter viva uma tradição, até mesmo a própria história de um povo, de uma nação, como bem lembra o autor, assim como iconografias, simbolismos, origens das nações “inventadas”, tradições e costumes, assim por diante. E por fim, a história cultural das nações poderia muito bem ser entendida como “história cultural das ideias”, que para Burke o limite que antes separava a história intelectual e a história cultural vem sendo rompido cada vez mais, o que daria vida a uma “história cultural das ideias híbridas”, que por sua vez, resultaria numa “sociologia histórica” ou “antropologia histórica do conhecimento”.

O supracitado autor defende a ideia da multidisciplinaridade e até interdisciplinaridade da História Cultural, não sendo algo exclusivo ao domínio dos historiadores. A inovação intelectual, nas palavras metafóricas do autor, é um “tomar empréstimos dos vizinhos em vez de mantê-los à distância”, sendo os tais “vizinhos” da história cultural a antropologia, a história literária e a história da arte. O autor elenca outros “vizinhos” menos conhecidos da História Cultural tais como: a sociologia, o folclore, a bibliografia, a geografia, a arqueologia, a ecologia ou mesmo a biologia, ou num futuro próximo a ecologia.

De fato, Burke traça um panorama geral sobre o que é História Cultural e sua multidisciplinaridade, sua hibridização – para usar um conceito do autor. As várias

manifestações de culturas por todo o planeta são prova cabal do que o citado autor diz em seus textos acerca dessa temática e que os contatos entre povos contribuem para o surgimento de novas formas de culturas híbridas (misturadas, por assim dizer), onde cada sociedade humana tem a oportunidade de compartilhar sua cultura como as demais e receber igualmente trocas entre si. José D'Assunção Barros inicialmente em seu artigo *História Cultural: um panorama teórico e historiográfico* (2003) define o campo ao qual estuda como “campo do saber historiográfico atravessado pela noção de 'cultura'” e conseqüentemente a noção de *cultura* ao afirmar que é “um conceito extremamente polissêmico, notando-se ainda que o século XX trouxe-lhe novas redefinições e abordagens em relação ao que se pensava no século XIX como um âmbito cultural digno de ser investigado pelos historiadores” (2003, p 145). O autor ainda enfatiza que há noções que se acoplam a de cultural com mais facilidade como:

(...) as de linguagem (ou comunicação), 'representações', e de 'práticas' (práticas culturais, realizadas por seres humanos em relação uns com os outros e na sua relação com o mundo, o que em última instância inclui tanto as 'práticas discursivas' como as 'práticas não-discursivas'). Para além disto, a tendência nas ciências humanas de hoje é muito mais a de falar em uma 'pluralidade de culturas' do que em uma única cultura tomada de forma generalizada. (...) Trata-se no entanto de uma dimensão múltipla, plural, complexa, e que pode gerar diversas aproximações diferenciadas. (BARROS, 2003, p 147)

Barros fala no mesmo tom de Burke só que com termos diferentes. Enquanto Burke utiliza de seu conceito de cultura híbrida, Barros fala de noções de “representação” e “práticas culturais” – de inspiração em Chartier –, mas a ideia é praticamente idêntica em dizer que a cultura não é única e sim múltipla.

O supracitado autor, assim como Burke, salienta a importância da renovação dos estudos culturais trazida pela “escola inglesa” na década de 1960, em que, segundo o autor, teve como base tríplice Edward Thompson, Eric Hobsbawm e Christopher Hill (respectivamente autores que eram “especialistas” em História Cultural, História Social e História Política), cuja contribuição advinda dessa renovação foi:

(...) fundamental para repensar o materialismo histórico – particularmente para flexibilizar o já desgastado esquema de uma sociedade que seria vista a partir de uma cisão entre infra-estrutura e superestrutura. Com os marxistas da escola inglesa, o mundo da cultura passa a ser examinado como parte integrante do 'modo de produção', e não como um mero reflexo da infra-estrutura econômica de uma sociedade. Existiria, de acordo com esta perspectiva, uma interação e uma retro-alimentação contínua entre a cultura e as estruturas

econômico-sociais de uma sociedade, e a partir deste pressuposto desaparecem aqueles esquemas simplificados que preconizavam um determinismo linear e que, rigorosamente falando, também já haviam sido criticados por Antônio Gramsci, outro historiador marxista especialmente preocupado com o campo cultural. (...) (BARROS, 2003, p 149).

A contribuição dos autores citados por Barros representou a quebra de um paradigma enrustado no próprio pensamento marxista, cujo se centra nas noções de estrutura e infraestruturas econômicas, como bem enfatizou o já citado autor. O interessante foi que eles observam além, como fez Thompson, um dos precursores da chamada “história vista de baixo” ao analisar as nuances peculiares dentro da classe operária inglesa durante as fases da Revolução Industrial no século XVIII.

Barros mais adiante em seu artigo faz a averiguação de o que são as práticas culturais e afirma que:

(...) Antes de mais nada, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações (por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. (BARROS, 2003, p 157)

O supracitado autor levanta um ponto importante – evocando Chartier –, o fato de que tudo na sociedade pode ser visto como uma prática adquirida por meio dos hábitos que por sua vez, se transformam em culturais, ou seja, são característicos do modo de vida de um determinado povo. Essas práticas culturais, implícitas no social é algo que um viajante, por exemplo, tende a imitar durante sua visita a um país muito diferente de sua cultura, para não “desrespeitar nada” e não “infringir” nenhuma regra de conduta daquela cultura, ou ser aceito como parte daquele meio, mesmo que temporariamente. A tendência também é reproduzir tais práticas quando em sua casa tenta “ambientar” uma festa com o tema que lembra o lugar de visita, por exemplo, onde todos ali presentes são “mergulhadores temporários” e replicadores culturais de tais práticas que admiram e recriam em seu ambiente doméstico. Há vários exemplos História afora de pessoas que levaram uma prática cultural, um alimento, uma veste para seu país de origem e de outros que trocaram e hibridizavam desde que o Mundo é Mundo, práticas e culturas inteiras,

dando novos formatos, por motivos variados (um dos mais comuns eram as trocas comerciais, o comércio em geral entre povos desde a Antiguidade até os tempos atuais).

Barros apresentou um exemplo simples de “representação” e “prática” pegando emprestados estes conceitos de Roger Chartier, ao tratar do mendigo que durante a Idade Média (entre o fim do século XI e o início do século XIII), era tido como “salvação do rico”, o meio pelo qual os ricos poderiam fazer caridade e expurgar seus pecados. O mendigo era bem-tratado e bem acolhido, segundo explica o autor, uma figura social “bem-quista” e até desejável ter um por perto para fins de caridade. No entanto, com a Idade Moderna, do século XVI em diante, especialmente o mendigo estrangeiro foi visto com olhos de desconfiança, mas ainda era alimentado e acolhido. No século XVII tinha a cabeça raspada como sinal de sua exclusão, e com o advento da Revolução Industrial, tratado como vagabundo (desocupado que atrapalharia o desenvolvimento industrial), por isso era “reeducado” e colocado para trabalhar. Os que não se ocupavam eram até mesmo açoitados. Músicas e romances os representavam nesse patamar de incômodo ou desocupação. E completa:

(...) Chama atenção para a complementaridade das práticas e representações, e para a extensão de cada uma destas noções. As práticas relativas aos mendigos forasteiros geram representações, e as suas representações geram práticas, em um emaranhado de atitudes e gestos no qual não é possível distinguir onde estão os começos (se em determinadas práticas, se em determinadas representações). (BARROS, 2003, pp 159 – 160)

Neste trecho acima destacado, Barros expõe sua argumentação acerca de onde começa ou termina uma prática ou representação, partindo do exemplo do mendigo. O autor demonstra-nos como uma ação está interligada em outra (uma forma de tratamento e a maneira de representar alguém), pois os modos de relacionar-se com uma figura (muito presente até hoje nas cidades) transformaram-se conforme os olhares se modificaram enquanto o tempo passava sendo que, o que antes era um meio de salvação e remissão dos pecados, passou a ser um estorvo.

Ronaldo Vainfas criticando a História das Mentalidades em contraposição à História Cultural, no *Capítulo 5: História das Mentalidades e História Cultural* do livro *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia* (1997) – obra organizada em conjunto com Ciro Flamarion – ressalta que o grande refúgio da história das mentalidades foi, contudo, o da chamada *história cultural*, refúgio este sim mais consistente, posto que, em suas principais versões, procurou defender a legitimidade do estudo do “mental” sem

abrir mão da própria história como disciplina ou ciência específica — o que não é de menos importância —, e buscando corrigir as imperfeições teóricas que marcaram a corrente das mentalidades dos anos 1970.

O citado autor acrescenta que a primeira característica do que hoje se chama de história cultural reside, justamente, na sua rejeição ao conceito de mentalidades, considerado excessivamente vago, ambíguo e impreciso quanto às relações entre o mental e o todo social. A segunda característica da história cultural decorre da primeira, visto que ela, conforme escreve o já citado autor, se apresenta como uma “Nova História Cultural”, distinta da antiga “história da cultura”, disciplina acadêmica ou gênero historiográfico dedicado a estudar as manifestações “oficiais” ou “formais” da cultura de determinada sociedade: as artes, a literatura, a filosofia etc. A chamada *Nova História Cultural* revela especial apreço, tal como a história das mentalidades, pelas manifestações das massas anônimas: as festas, as resistências, as crenças heterodoxas, etc. Ela revela uma especial afeição pelo informal e, sobretudo, pelo popular. O autor diz que, convém frisar, entre a história cultural e a das mentalidades: o distanciamento em relação à chamada história das idéias, história do pensamento formal, da filosofia ou dos “grandes pensadores”.

A terceira característica, de acordo com o supracitado autor, é perfeitamente nítida nas principais versões da moderna história cultural: a sua preocupação em resgatar o papel das classes sociais, da estratificação, e mesmo do conflito social, característica que sem dúvida a distingue da história das mentalidades, pelo menos daquelas versões limitadas a descrever a vida cotidiana ou a apregoar que a mentalidade é algo comum ao conjunto da sociedade, não importando o lugar ocupado por indivíduos ou grupos na estratificação social. A quarta característica da História Cultural, segundo aponta Vainfas, que também ocorre com as mentalidades: a chamada história cultural é uma história plural, apresentando caminhos alternativos para a investigação histórica, do que resulta, muitas vezes, uma série de desacertos e incongruências igualmente presentes na corrente anterior.

O reconhecimento da pluralidade da Nova História Cultural deve ser articulado, segundo Vainfas, com as outras três características apontadas anteriormente, as quais permitem traçar ao menos um perfil de conjunto para o campo de estudos em foco. Vale lembrá-las: (1) recusa do conceito vago de mentalidades; (2) preocupação com o popular; (3) valorização das estratificações e dos conflitos socioculturais como objeto de investigação. Segundo escreve o supracitado autor, a Nova História Cultural tardou muito



a penetrar no âmbito da historiografia brasileira, só o fazendo a partir de meados da década de 1980, tempo em que as “mentalidades” já estavam em processo de reformulação na França e a Nova História Cultural despontava como sua principal “herdeira”. Nas palavras de Ronaldo Vainfas, a produção historiográfica brasileira tem interessando-se cada vez mais por temáticas e abordagens teóricas, seja das mentalidades, ou da história cultural, adaptando-as, em maior ou menor grau, aos problemas específicos de nossa própria história.

Pode-se perceber uma convergência de ideias apresentadas tanto por Burke, quanto por Barros e Vainfas no fato de que concordam sobre a “pluralidade” da História Cultural e sua relação direta ou indireta com as mentalidades, distinguindo-se dela, como bem frisa Vainfas no que fora exposto acima. Os autores também concordam que no período entre 1960 e 1980 houve a consolidação da História Cultural e seus vieses, dando espaço até para o surgimento de uma Nova História Cultural, “herdeira” da História das Mentalidades, conforme destaca Vainfas.

Nesta Dissertação trabalhamos com o tema da escrita renascentista feminina italiana no século XVI, embasando-nos nas obras poético-epistolares de duas mulheres homônimas: Veronica Gambara (1485 - 1550) e Veronica Franco (1546 - 1591). Esse trabalho tem em foco um parâmetro que enfatiza, além de tudo, uma investigação acerca de uma arte erudita ambientada na corte, mas com certa popularização entre membros de diferentes estratificações sociais da época. No entanto, as duas mulheres pesquisadas são apenas dois exemplos de escritoras, artistas, mas abrem o caminho para se elucidar um pouco o que foi essa escrita renascentista feminina italiana. Observamos também nesta pesquisa, no contexto das obras investigadas os conflitos sociais existentes, a exemplo das tensões ocorridas na Europa que influenciaram na forma e no conteúdo da escrita dessas mulheres, principalmente de Gambara por pertencer ao meio político. A Renascença em si foi uma época que fomentou uma arte híbrida, multidisciplinar, polissêmica, plural, entre outras coisas, para usar os termos dos autores expostos. O ponto basilar se faz presente na investigação de como ocorreram as construções linguísticas, o jogo de palavras, de cortesia (característica da arte cortesã), ou seja, como foram construídas as composições das obras.

O texto dissertativo foi dividido em três capítulos. O Primeiro faz uma abordagem tríplice: O Renascimento Italiano em si, a questão da mulher moderna e suas representações e, por fim, uma biografia das duas Veronicas. O Segundo e o Terceiro

Capítulos foram dedicados, respectivamente, às obras poéticas e epistolares das duas mulheres pesquisadas, sempre traçando comparações entre elas.

## CAPÍTULO I

### A SOCIEDADE, A MULHER MODERNA E AS DUAS DAMAS

Neste capítulo faremos a apresentação daquilo que será abordado durante os estudos presentes nesta Dissertação. Caminharemos pela Europa da *Transição*, parafraseando Otto Maria Carpeaux, do *Trecento* ao *Cinquecento*. O Renascimento, época em que se passa nossa investigação, continha em sua conjuntura três tempos: O resgate da Antiguidade greco-romana realizado pelos homens e mulheres pertencentes há esse tempo; o Medieval, pois carrega nas raízes da Idade Média o tom pio e sacro; a junção dos dois com uma roupagem nova resulta o Moderno, segundo Burke.

Este capítulo dividir-se-á em três tópicos elucidativos, cujo objetivo será analisar o Renascimento italiano durante o século XVI, expondo as características gerais deste período. Outro ponto a ser discutido é a mulher moderna, não somente a idealizada nas artes e no ideário europeu, mas a que buscava expressar-se. A História nos mostra exemplos de muitas que fizeram sua voz ser ouvida, lutando por seu espaço entre os homens num mundo dominado pelo masculino, sendo esta uma estrutura perdurante por séculos a fio. Escolhemos duas mulheres de grande expressividade e talento, cujas obras poéticas e epistolares são as principais fontes das quais “beberemos” para trabalhar o tema da escrita feminina no Renascimento italiano no século XVI, cujo será explorado adiante com mais detalhes.

Começaremos por Veronica Gambara, a senhora de Correggio. Gambara foi uma escritora de cartas, (*Lettere*) e sonetos (*Rime*) dotados de muita inspiração. A segunda, Veronica Franco, uma cortesã de Veneza, fora hábil nas artes do amor tanto quanto nas artes de escrita, compondo suas *Terze Rime* e expondo suas intimidades por meio de suas *Lettere Familiari a Diversi*. As quatro obras citadas serão analisadas durante a escrita dos capítulos da Dissertação. A essência deste capítulo encontra-se na explanação sobre o período, a mulher moderna e as poetisas, expondo suas vidas e demais aspectos relevantes à pesquisa.

### 1.1. Holofotes a postos: o Renascimento

O Renascimento não esteve apenas resumido ao século XVI, mas tem-se nele seu auge e sua decadência, mesmo que esta última se daria por volta de 1527 quando do Saque de Roma, que fora invadida pelas tropas do Imperador Carlos V. De fato, os movimentos de cunho artístico, econômico, religioso, social, espalhados por toda Europa Ocidental, iniciado na Península Itálica – que então se encontrava fragmentada (Figura 1<sup>1</sup>, ao lado) em Repúblicas, Principados e os Estados Papais<sup>2</sup> – e posteriormente irradiado pelo restante do continente, não fora algo simples e comum. Esse fenômeno pôde ser observado



**Figura 4:** Estados italianos durante o Renascimento.

até mesmo em séculos posteriores no Japão, como aponta Peter Burke em seu livro *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália* (1999). A Itália foi o berço, mas não detentora unânime das descobertas e inovações, sendo necessário darmos crédito à região do Flandres, por exemplo, cujos artistas como Jan van Eyck e Peter Brueghel são dois ícones de majoritária expressão e genialidade.

A Península Itálica adquiriu por volta de 1560, exceto por alguns aspectos, segundo aponta Delumeau, as fronteiras que haveria de conservar até a campanha de Bonaparte em 1796. Depois da Paz de Lodi<sup>3</sup> (1454) criou-se um “equilíbrio italiano”.

<sup>1</sup> Estados italianos durante o Renascimento, Mapa color, 657 × 646. Escala 1:300 km. Disponível em: <http://gabinetedehistoria.blogspot.com/2015/07/renascimento-parte-i.html>. Acesso em 04/10/2018

<sup>2</sup> A Unificação deu-se apenas em 1871, o que configuraria o país que conhecemos atualmente.

<sup>3</sup> O Tratado de Lodi, também conhecido como a Paz de Lodi, foi um acordo de paz entre Milão, Nápoles e Florença, assinado em 9 de abril de 1454 em Lodi, na Lombardia, dando fim às longas lutas entre a expansiva Milão e Veneza, na *terraferma*, que produziu uma única e decisiva vitória veneziana, em 1427, mas que resultou em nenhuma paz duradoura. Depois de mais uma geração de campanhas sazonais

Cinco Estados mais importantes destacavam-se durante o período de transição do medievo ao moderno na península: o Ducado de Milão, a República de Veneza, a Toscana (feita grão-ducado em 1569 em proveito dos Medici); os domínios temporais do papa e o Reino de Nápoles. A Figura 1 salienta bem esta divisão territorial que ultrapassava os limites que se tem hoje na Itália.

Jacob Burckhardt, um historiador do século XIX, defende que os costumes do Renascimento Italiano são uma contraposição àqueles da Idade Média. Para o autor, o traço distintivo geral da época é fornecido pela fusão das camadas sociais. O supracitado autor defendia em sua obra *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio* (originalmente publicada em 1860), que o Renascimento rompe totalmente com a Idade Média tratando-se, pois, de um período da história italiana em que se baseia pura e simplesmente no resgate do Antigo e do assim chamado “Clássico greco-romano”. O autor oitocentista afirmava ainda que havia uma igualdade social entre os estamentos, entre os homens e as mulheres, vivendo sempre em harmonia e em plena igualdade de direitos e deveres. De acordo com Burckhardt “O Renascimento não teria se configurado na elevada e universal necessidade histórica que foi se se pudesse abstrair tão facilmente desta Antiguidade” (2009, p 177).

Segundo as palavras de Burckhardt referindo-se a Idade Média, “Tão logo a barbárie tem fim, a consciência do próprio passado faz-se novamente presente em um povo ainda parcialmente ligado à antiguidade; ele a celebra e quer reproduzi-la” (2009, p 179). Segundo o autor, a “Antiguidade Clássica” sozinha bastava, pois sendo repleta de suas verdades objetivas e luminosas em todas as áreas do conhecimento, se apresenta como guia para as modificações sociais ocorridas na Itália do Renascimento. O autor completa, “Armados outra vez de sua cultura, os italianos logo se sentiram, de fato, avançada nação do mundo” (2009, p 181). Para o autor por meio da perfeita harmonia social, com o tempo não se distinguiam mais os nobres dos burgueses.

As ideias defendidas por Burckhardt dessa negação ao medievo, com uma sociedade aparentemente em uma perfeita harmonia, por exemplo, foram rebatidas por Burke e pesquisadores do século XX, inspirados pelos trabalhos dos *Annales*, desde Bloch e Febvre e o surgimento da Nova História Cultural na segunda metade do século passado. Peter Burke acredita que o Renascimento foi o período não do florescimento, mas das inovações nas artes, especialmente nos séculos XIV e XVI. E fora também, de

---

intermitentes, o Tratado de Lodi estabeleceu limites permanentes entre os territórios milaneses e veneziano no norte da Itália, ao longo do rio Adda.

acordo com o autor, o tempo dos “primeiros”, da primeira pintura a óleo, da primeira gravura em madeira, da primeira gravura em metal e do primeiro livro impresso (embora essas inovações chegassem à Itália vindas da Alemanha e dos Países Baixos). As regras de perspectivas lineares são descobertas e postas em uso pelos artistas. De acordo com o já citado autor, “a inovação era consciente, embora fosse às vezes vista e apresentada como uma retomada” (1999, p 25).

Houve uma tentativa de buscar no passado antigo a inovação para o “presente” da época e quando da falta de fontes para tal reprodução, os italianos renascentistas tentavam reproduzir o mais próximo possível, baseados em escritos de Platão, de Ptolomeu, entre outros. Segundo escreve Burke os deuses e deusas da Antiguidade se misturavam aos santos e santas medievais, poetas como Jacopo Sannazzaro e Marco Girolamo Vida, escreveram épicos sobre o nascimento e morte de Jesus à maneira da Eneida de Virgílio. Tudo que foi apresentado acima, tendo como base os escritos de Burckhardt e Burke, nos demonstra como a interpretação da Renascença é um tema de contradições. Ora se nega as influências do medievo, ora se dedica um olhar de continuidade e resgate por parte dos eruditos da época ainda muito influenciados por mil anos de estudos e artes medievais, no entanto, almejando dar nova vida à nova arte em desenvolvimento, sendo necessário a estes, por sua vez, redescobrirem-se a si mesmos, aos seus ancestrais romanos, mas não desprezando os pais, habitantes da Idade Média, ali tão recente. Segundo o supracitado autor ao rebater alguns conceitos de como era visto a arte do Renascimento no século XIX:

A visão convencional que o século XIX tinha das artes na Itália do Renascimento (visão ainda hoje amplamente adotada, a despeito dos esforços dos historiadores da arte) pode ser resumida assim: as artes floresceram, e seu novo realismo, secularismo e individualismo demonstram que a Idade Média estava encerrada e que o mundo moderno havia começado (BURKE, 1999, p 23).

O novo horizonte artístico observou o corpo como este veio ao mundo, a natureza em todo seu esplendor e juntou elementos de um e do outro, nas composições de quadro, obras poéticas e em prosa, estatuas, etc. A questão do realismo é complexa e Burke divide-o em três, o doméstico, o enganador e o expressivo. O “doméstico” é relacionado mais ao comum, ao que está no cotidiano, menos relacionado ao que é privilegiado e de gente privilegiada. O “enganador” é o estilo de iludir, por exemplo, em pinturas que tentam reduzir a ilusão de que não são pinturas. O “expressivo” que se trata de estilo de revelar uma expressão, como no caso de um retrato em que a forma do rosto é modificada

para mostrar o caráter do retratado ou um gesto manual é substituído por algo mais eloquente (BURKE, 1999).

De certo modo, a independência criativa fora incentivada e rompeu as amarras existentes entre a arquitetura e a escultura, por exemplo. Houve conseqüentemente um aumento na autonomia artística com o crescimento da influência renascentista vinda da Toscana, por exemplo, mas cada localidade tinha características próprias que se destacavam e geralmente os menores centros artísticos eram atraídos pelos maiores e acabavam orbitando ao seu redor. Peter Burke (1999, p 103) trabalha a ideia de que o artista, tendo em vista sua “excentricidade” era tido pela sociedade como alguém desajustado socialmente, capaz até de cometer homicídios ou suicídio, ou atos homossexuais ou sodomitas como Leonardo da Vinci fora descrito certa vez, conforme explica o supracitado autor. Agora quando se discute as relações existentes entre o mecenas e os artistas “atrelados a ele”, segundo esclarece o referido autor, existem cinco formas de relacionamentos: A primeira era o sistema doméstico, onde o mecenas alojava o artista ou escritor, fornecendo-lhes tudo que necessitassem a fim de que este produzisse as encomendas feitas. A segunda era o sistema sob medida, que também foi uma relação pessoal entre mecenas e artista ou escritor, mas com tempo determinado, até que a obra fosse terminada. A terceira era “insurgente” naquela época, o sistema de mercado, onde um artista ou escritor tentava vender sua obra já pronta diretamente ao público ou por intermédio de um comerciante. O quarto e o quinto sistemas não existiam ainda neste período, eram respectivamente o sistema da academia (controle governamental por meio de uma organização formada por artistas e escritores confiáveis) e o sistema de subversão (no qual uma fundação mantém os indivíduos criativos, sem se apossar do que produziam) (BURKE, 1999).

No plano artístico, o Renascimento só vingou graças à arqueologia, pois, que de acordo com Delumeau, desde meados do século XV, havia muita preocupação em redescobrir a Antiga Roma, seus caminhos, monumentos, sua história e esplendor (1983, p 99). O autor expõe em seus dados que entre 1518 a 1519, Rafael suplicara a Leão X que protegesse os últimos testemunhos da Antiguidade. Seguindo os dados apresentados pelo já citado autor, aparecem os primeiros museus, o Papa Paulo II (1464-1471) já reunira certa quantidade de bronzes, pedras gravadas e antiguidades de todos os tipos; o Papa Sisto IV (1471-1484) deu o seu nome à fundação do museu do Capitólio, que originariamente seguindo os dados apresentados por Delumeau incluía a celebre *Loba etrusca*, um busto do Imperador Domiciano e um Hercules - todos de bronze -, o Leão

devorando o cavalo, o Rapaz a tirar um espinho do pé e a Zingara. O Papa Júlio II (1503-1513) fundou outro museu - o museu de Belvedere - onde colocou uma série de estatuas. Segundo afirma Delumeau, “seja como for, a redescoberta – poderíamos mesmo dizer recuperação – de Roma antiga na época do Renascimento foi de incalculável importância para a cultura e a arte europeias” (1983, p 102).

Segundo Jean Delumeau, “O Renascimento definiu-se a si próprio como movimento em direção ao passado - característica aparentemente oposta à do nosso mundo-moderno, a caminho do progresso. O Renascimento quis voltar às fontes do pensamento e da beleza” (1983, p 85). O autor acrescenta que, “o termo ‘Renascimentos’ tem, todavia, também, uma ressonância estética, devida aos humanistas e artistas da época” (1983, p 86). E Delumeau pontua, portanto, que,

Os homens do Renascimento simplificaram a História, porque a Idade Média nunca perdera completamente o contacto com a Antiguidade. De espírito frustrado e de irradiação limitada, o “Renascimento carolíngio” teve, no entanto, o mérito de conservar e copiar numerosos manuscritos de autores antigos; uma preciosa reserva para a posteridade. Os séculos XI e XII viram também o retomar dos estudos clássicos - e igualmente se falou, quanto a essa época, certamente com excesso, de “Renascimento”. (DELUMEAU, 1983, p 87 - 88)

As ideias de rupturas que Burckhardt defendia em seu texto, não se sustentam mais porque não é possível negar todo um período em favorecimento de outro tido “mais culto”, pois se trata de negar a influência medieval, todas as criações e preservação realizada no período, de obras e monumentos deixados pelos romanos, por exemplo. A noção de “continuidade” apresentada por Burke e Delumeau, torna-se mais possível de se visualizar, pelo fato de que não negam, mas encontram uma solução de resgate do antigo pelos humanistas e demais artistas, porém com uma preservação das raízes e influências medievais, o que tem mais coerência. Fica clara essa concepção no trecho destacado acima onde Delumeau enfatiza a preservação e o trabalho de copistas (implícito no texto) durante o “Renascimento carolíngio”, o período do governo de Carlos Magno em que houve um florescimento dos aspectos urbanos, artísticos, até mesmo como apresentado pelo autor, de preservação de obras antigas, por exemplo.

Delumeau expõe as contribuições dos italianos e retoma aspectos sobre o Renascimento, explana sobre tais contribuições e desenvolve seu raciocínio até o século XVII, afirmando que,



Assim, neste princípio do século XVII, a pintura e, mais geralmente, todas as artes chegam na Europa a plena maturidade e a perfeita facilidade técnica. Os artistas podem fazer tudo o que quiserem. E devem isso mais à Itália que à Antiguidade. Na época em que uma Europa dinâmica procurava os meios da sua renovação, a Itália trouxe a possibilidade de um rejuvenescimento muito mais radical que aquele que poderia ser dado pela arte gótica - apesar das reservas de seiva e de vigor que ela ainda possuía. O esplendor da riqueza italiana contribuiu para o triunfo da estética nova. (...). A Grécia de outrora conquistara os seus vencedores. A Itália do século XVI, pisada a pés pelos “Bárbaros”, impôs-lhes um gosto que era o gosto da Antiguidade, mas revisto, corrigido, transformado, pois vinha enriquecido com toda a experiência medieval. O Renascimento reencontrou, sem dúvida, de certo modo, os valores do mundo greco-romano. Mas, ao mesmo tempo, tomou consciência do intransponível fosso que o separava desses valores. Interpondo os espessos “tempos obscuros” entre a Antiguidade e a nova Idade de Ouro, relegou definitivamente para o passado, como coisa já esgotada, uma civilização em que desejava inspirar-se, mas que não podia ressuscitar. O Renascimento, portanto, teve consciência histórica. Essa consciência era urna novidade e era sinal de uma mentalidade nova. Como o cristianismo tinha impregnado quinze séculos de história europeia, a mitologia já não podia ser senão um álbum de imagens, de resto singularmente rico, e um repertório de alegorias. Os deuses tinham abandonado os templos. Quando as ruínas antigas aparecem - e isso é frequente - numa Natividade, estão lá para significar que Jesus, ao nascer, pôs fim à época pagã. (DELUMEAU, 1983, p 118 – 119)

Para o supracitado autor, portanto, a vantagem da Itália era ter uma maior consciência histórica acerca de seu passado e ter trazido uma solução para a renovação tão almejada, olhando para o passado e não querendo inventar algo do zero. Era melhor aproveitar o que tinham à sua disposição, resgatando-o ao invés de correr o risco, talvez, de perder algo já pronto, o tesouro de sua cultura ancestral, perfeitamente em “condições de inspirar” novamente.

Delumeau, no início do volume II de sua obra *A civilização do renascimento*, sublinha que os homens da Renascença faziam muitos projetos e acrescenta que, “esse período, em muitos aspectos realista, que engendrou Comynes, Maquiavel e Guicciardini, que viu o saque de Roma e o desenvolvimento do tráfico de Negros, foi uma das idades de ouro da utopia” (1984, p 09). Para ele, esta “necessidade de evasão era mais sentida talvez por haver uma medida mais exata do mundo circundante e por se conhecer melhor a face quotidiana do homem”. Mas, segundo supracitado autor, era preciso “abandonar certas miragens da Idade Média”, sendo necessárias “novas construções imaginárias”. Isso enfatiza, de certo modo, a importância da “remodelagem” da arte, dando espaço a uma nova versão, de uma nova arte antigo-medieval, resultante

na moderna. Isto encerra um pouco nossa elucidação acerca da definição do conceito de arte do Renascimento e seus paradigmas.

Observemos agora o âmbito urbano, que segundo escreve Bezares, “as cidades livres italianas ocuparam espaços intermediários na esfera de influência entre o Papado e o Império”. E o Renascimento cultural interessou exclusivamente às minorias urbanas como destaca o referido autor:

Primeiro para as oligarquias dominantes, que agiam como mecenas: príncipes, prelados eclesiásticos e patrícios. Em segundo lugar para intelectuais, acadêmicos, escribas e pedagogos. Terceiro, para artistas plásticos, recrutados da indústria artesanal. Famílias de banqueiros e mercadores estão entre a origem do estímulo cultural da Renascença: os Médici de Florença, o patrício aristocrata de Roma, as aristocracias venezianas. Também os tribunais ducais dos Sforza de Milão, Gonzaga de Mântua, Este de Ferrara, Montefeltro de Urbino. Mais tarde, em sua expansão, a cultura renascentista e humanista se espalhará entre os dignitários civis e eclesiásticos das monarquias emergentes; e, da mesma forma, estará ligado a tribunais, cenáculos e academias. (BEZARES, 2002, p 60)

O supracitado autor aponta um fato importante, as artes, a renovação, a “evolução dos artistas”, a Renascença em si foi toda patrocinada por famílias ricas, monarcas e pela Igreja. De maneira geral, a presença dos vários tipos de mecenas interessados nessas renovações prometidas, nessa nova arte que poderia glorificá-los ainda mais, entre outras coisas, alavancou todo o processo e o progresso renascentista. Para ambientar a narrativa deste trabalho é preciso entender o que foi esta época retrocedendo ao ponto em que se podem notar mudanças significativas o suficiente para se chamar de Renascimento. Durante a época da Baixa Idade Média, entendida entre os séculos XI e XIV, segundo o que nos é exposto por Nicolau Sevckenko em *O Renascimento* (1994), “o Ocidente europeu assistiu a um processo de ressurgimento do comércio e das cidades”.

(...) O estabelecimento de contatos constantes e cada vez mais intensos com o Oriente, inicialmente através das Cruzadas e em seguida pela fixação ali de feitorias comerciais permanentes, garantiu um fluxo contínuo de produtos, especiarias e sobretudo um estilo de vida novo para a Europa. A criação desse eixo comercial, reforçada pelo crescimento demográfico, pelo desenvolvimento da tecnologia agrícola e pelo aumento da produção nos campos europeus, dava origem a novas condições que tendiam a progressivamente, em conjunto com outros fatores estruturais internos, dissolver o sistema feudal que prevaleceu até então. (SEVCENKO, 1994, p 05)

Sevcenko explica que em decorrência das Cruzadas, o contato entre os homens e mulheres do Ocidente europeu com artigos vindos do desconhecido e exótico (aos olhos ocidentais) Oriente, o comércio citadino fortaleceu-se, dando origem assim aos burgos, cidades-fortaleza com uma grande expressão comercial. Com o surgimento das grandes cidades (os burgos) e a expansão comercial e econômica, a Europa se viu “rodeada” de caravanas entrecortando-a de fora-a-fora. E neste período surgiram também as feiras internacionais de comércio, as primeiras casas bancárias, enfim teve início a uma maior “globalização”, devido ao intenso contato com o Oriente. Um exemplo desse contato foi a Rota da Seda chinesa que alimentava o comércio têxtil. A nova camada de comerciantes, a burguesia, procurava por todas as formas de conquistas de poder político e de prestígio social correspondente a sua opulência material. E por isso, foram importantíssimos nos progressos artístico, cultural, econômico, etc, patrocinando inúmeras obras de cunho arquitetônico, artístico e de enorme valor para cultura. Sem essa sede por *status* talvez o Renascimento não fosse possível com a intensidade que teve, mas não fazamos esse exercício retroativo quase um trabalho de vidente ao contrário, pois é impossível medir tais eventos já ocorridos. Resta-nos apenas supor.

É certo que, de fato, no final da Idade Média os Estados Nacionais surgiram beneficiados por esse crescimento e/ou por meio da violência das guerras como a Guerra dos Cem Anos (1337 - 1453) entre a Inglaterra e a França medievais ou a Guerra das Duas Rosas na Inglaterra (1455 - 1487), ambas por questões sucessórias do trono francês e do trono inglês, respectivamente. A Revolução de Avis em Portugal (1383 - 1385) e a Reconquista da Península Ibérica que culminou com a união dos Reis Católicos Fernando de Aragão e Isabella de Castela e que, em 1492 com a Tomada de Granada, também foram eventos que impulsionaram o desenvolvimento das novas nações emergentes. O nascimento dos Estados monárquicos redefiniu o centro de poder às mãos dos reis e rainhas da época, fortaleceram a nobreza e a estreante burguesia, camada de comerciantes e bancários, empresários que enriqueceram fazendo dinheiro dentro e fora da Europa.

As regiões da Itália (principalmente as Repúblicas de Gênova e Veneza) e do Flandres beneficiavam-se com essas mudanças globais. Ambas dominavam o comércio marítimo, a Itália através do Mar Mediterrâneo ao Sul (especiarias, tapetes, sedas, porcelanas, veludos, marfim, corante, essências etc.) e a região flamenca através do Mar Báltico e do Mar no Norte (madeira, ferro, estanho, pescado, peles, mel). Além disso, ambas as regiões eram grandes produtoras de tecidos de alta qualidade, exportado por toda Europa. A navegação entre a Itália e a Flandres possibilitou o desenvolvimento de

centros comerciais, como Sevilha, Lisboa e Londres. O estreitamento da rede de comércio marítimo com a terrestre possibilitou o estímulo à opulência de novas capitais econômicas, assim como em Lion na França, Antuérpia no Flandres e Augsburg na Alemanha.

Se tratando de uma questão de globalização, de interatividades entre regiões, povos e nações, Serge Gruzinski em seu livro *A águia e o dragão: ambições europeias e mundialização no século XVI* (2015) aborda a História Global especialmente no Período Moderno, momento em que o Ocidente conheceu mais e/ou melhor, o Oriente e discute sobre as relações do primeiro com as suas possessões nas Américas (Portuguesa e Espanhola, por exemplo). O autor afirma que,

O desenraçamento do mundo desenrolou-se, portanto, de maneira sincrônica, mas antitética. Para apreciá-lo, porém, é preciso saber afastar-se das molduras gastas de uma história nacional, colonial ou imperial que obstaculiza toda abordagem global. Compreendemos que uma história global não pode confundir-se com uma história da expansão europeia, mesmo quando privilegia a face europeia dos processos de globalização. Não se trata aqui, como é usual além do Atlântico, de rejeitar o eurocentrismo em nome da ética tacanha do politicamente correto, mas de fazer isso por razões de ordem intelectual: a imperiosa necessidade de compreender o mundo que hoje nos rodeia passa pela explosão das molduras multisseculares dentro das quais o que nos resta de memória histórica continua a operar. Tais molduras, tornadas obsoletas e arcaicas, sufocam-na e, no fim das contas, resultam em favorecer um presentismo cujos efeitos perversos já foram descritos.

Uma história global do Renascimento contribui para reinterpretar os Grandes Descobrimientos restabelecendo ligações que a historiografia europeia ignorou ou silenciou. Ela ajuda a desembaraçar-se dos esquemas simplistas da alteridade — para os quais a história se resume em um confronto entre nós e os outros — e a substituí-los por enredos mais complexos: a história global mostra que não existem apenas vencedores ou vencidos, e que os dominantes podem igualmente ser dominados em outra parte do mundo. Uma história global leva a juntar novamente as peças do jogo mundial desmembradas pelas historiografias nacionais ou pulverizadas por uma micro-história mal dominada. Ela incita a deslocalizar nossas curiosidades e nossas problemáticas. (...) (GRUZINSKI, 2015, p 183)

Na visão do autor supracitado, uma História Global pode mostrar várias faces da mesma conjuntura, onde num determinado local pode um colonizador passar a ser colonizado, o que antes vencia numa parte do globo terrestre, perde noutra e assim por diante. Em específico uma história global do Renascimento, como bem salienta Gruzinski na citação acima, poderia redimensionar as visões totalizantes dos Descobrimientos, por exemplo, que seria muito produtivo para sair da observação linear de apenas um acontecendo por vez, como temos o hábito de fazer ao recortarmos uma temática, um

determinado assunto e estudá-lo. Gruzinski acrescenta que,

O desvio pela história global e pelas histórias conectadas conduz invariavelmente ao ponto de partida. Ressituar a história local e a história da Europa dentro de horizontes que as ultrapassam não é somente redimensioná-las, é também reexaminar as particularidades dessa parte do mundo.

Tais particularidades nos levam a identificar uma fratura sem dúvida tão prejudicial ao nosso conhecimento do passado quanto aquela aberta pelo eurocentrismo tão justamente criticado. (GRUZINSKI, 2015, p 183).

Na citação acima, o autor supracitado reforça a questão de conectar a história local e a global, pois os acontecimentos estão interligados entre si. Uma frase deveras impactante, em que o referido autor afirma que “(...) a história do mundo não se reduz à do homem europeu” (2015, p 184), pois ele defende a ideia de algo muito maior, de uma História mais globalizada, do que apenas se olhar para as relações que os europeus teceram, mas também das que os demais povos desenvolveram com eles, com outros povos, e até mesmo entre si, visto que o mundo não é necessariamente a Europa.

Retomando ao nosso raciocínio acerca do desenvolvimento do Renascimento italiano, mas focando agora, no ponto fulcral deste texto dissertativo, ou seja, nas questões relacionadas ao ambiente intelectual, segundo os dados apresentados por Delumeau:

A partir do século XIV desenha-se uma nova geografia universitária que, a um tempo, exprime e reforça a crescente diversificação da Europa. São criadas universidades designadamente em Praga (1347), Cracóvia (1364), Viena (1365), Colônia (1388), Leipzig (1409), St. Andrews (1413), Lovaina (1425), Basileia (1459), Uppsala (1477), Copenhague (1478), Alcalá (1499), etc. Esta multiplicação, acrescentando-se aos efeitos do Grande Cisma e ao êxodo de muitos clérigos que, antes da Guerra dos Cem Anos, estudavam em Paris, teve como resultado a diminuição do recrutamento interacional das universidades e a ruína do sistema das “nações”, que constituirá até então a chave da sua estrutura. O humanismo também contribuiu para o nascimento das nações europeias. (DELUMEAU, p 46, 1983)

O citado autor levanta uma questão muito importante, a expansão do número de universidades, que estava atrelado ao do Humanismo, um dos bastiões culturais do Renascimento na Europa. E nada melhor que Paul Kristeller para tratar desse assunto. O autor afirma em seu livro *El Pensamiento Renacentista y sus Fuentes* (1982), que por mais de cem anos o termo “Humanismo” tem estado associado ao Renascimento “e seus estudos clássicos, mas nos últimos tempos tornou-se uma causa de muita confusão filosófica e histórica” (1982, p 38) e que todo tipo de interesse nos conhecimentos

humanos tem sido considerado como sendo “humanista” e assim por diante. O autor acrescenta ainda que, “conseqüentemente, uma enorme variedade de pensadores - religiosos ou antirreligiosos, científicos ou anticientíficos - sente-se com direito ao que se tornou um rótulo de elogio bastante vago” (1982, p 38). De acordo com Kristeller a respeito da origem do termo Humanismo,

O latim *humanista* e seus equivalentes vernaculares em italiano, francês, inglês e outras línguas eram termos de aplicação comum, durante o século XVI, àqueles que eram professores, mestres ou estudantes das humanidades; tal uso permaneceu vivo e bem compreendido até o século XVIII. A palavra, a julgar pela primeira aparição da qual temos notícias, parece ter emergido do jargão estudantil das universidades italianas, na qual o professor de humanidades acabou sendo chamado de *umanista* por analogia com seus colegas de disciplinas mais antigas, que durante séculos aplicou os termos de *legista*, *jurista*, *canonista* e *artista*.

O termo *humanista*, cunhado no auge do Renascimento, veio, por sua vez, de outro anterior: isto é, “humanidades” ou *studia humanitatis*. Autores romanos tão antigos quanto Cícero e Gelio usaram esse termo com o sentido geral de uma educação liberal ou literária, que continuou os sábios italianos do final do século XIV. Na primeira metade do século XV, a *studia humanitatis* veio a significar um ciclo claramente definido de disciplinas intelectuais - gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral - entendendo que o estudo de cada um desses temas incluía a leitura e interpretação dos escritores latinos usuais e, em menor grau, dos gregos. Esse sentido de *studia humanitatis* era de uso geral no século XVI e depois, ecoa disso no uso que damos às “humanidades”. (KRISTELLER, 1982, pp 39 - 40)

Esta explanação do autor supracitado é deveras proveitosa para nos enriquecer o conhecimento etimológico e histórico deste termo que está em nossas mentes, seguindo o senso comum, como sendo o intelectual por excelência, este associado ao Renascimento, um pensador com ideias “revolucionárias” para época e que influenciou milhares de pessoas inclusive reis e demais governantes. O autor supracitado acrescenta mais adiante sobre a contribuição dos humanistas, ressaltando que,

A penetrante influência do humanismo em todos os aspectos da cultura da Renascença, e especialmente em seu pensamento filosófico, é um assunto vasto, do qual podemos mencionar apenas alguns pontos notáveis. Alguns aspectos influentes do humanismo renascentista são característicos da época e não se conectam necessariamente com influências clássicas. Temos a importância dada ao homem, à sua dignidade e ao seu lugar privilegiado no universo, que Petrarca, Manetti e outros humanistas expressam tão vigorosamente e que mais tarde bordariam ou criticariam muitos filósofos. Não há dúvida de que esta ideia implicava, e se relacionava com o conceito e programa dos *studia humanitatis*, e tem sido uma porta de entrada para muitas interpretações modernas do humanismo, quando o conteúdo específico das humanidades foi deixado de fora.

Outro traço característico é a tendência a expressar, e a considerar digna de expressão, a singularidade concreta dos sentimentos, das opiniões, das experiências e das próprias circunstâncias, tendência que aparece na literatura biográfica e descritiva da época, bem como na pintura de retratos, que está presente em todos os escritos dos humanistas e que encontram sua mais completa expressão filosófica em Montaigne, que afirma que seu eu é o tema central de sua filosofia. (KRISTELLER, 1982, p 49)

O supracitado autor reforça a importância dos humanistas e seus estudos de experimentação, dessa relação com o natural que era retratado o seu “real”, até mesmo citando que Montaigne escrevia de seu “eu”, o que não queria dizer ser algo como entendemos hoje por “privado”, ia muito mais além, pois a noção de privacidade<sup>4</sup> não existia (salvo engano surge na Revolução Francesa do século XVIII) e geralmente os escritos eram compartilhados em leituras públicas, cartas etc. A Natureza era contemplada pelos estudos humanistas e a sua aproximação com esta representação do real, também era refletida dos escritos em verso e prosa, inclusive pode ser percebida nas obras estudadas nesta Dissertação, – que serão apresentadas nas próximas linhas –, quanto nas obras plásticas etc. Kristeller lembra que Jacob Burckhardt chamou esta tendência de “individualismo” e completa afirmando que “aqueles que exploraram o individualismo renascentista perdem completamente de vista esse ponto quando compreendem a mera existência de grandes indivíduos, ou a insistência nominalista na realidade de objetos particulares em oposição a universais” (1982, p 49).

Segundo define Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, “o humanismo, com sua nova experiência e atitude em relação ao mundo característico do período da Renascença, libertou-se das restrições ascéticas e religiosas da cultura eclesiástica da Idade Média” (2002, p 53). E acrescenta adiante que, “No entanto, não produziu um contraponto entre a Antiguidade e o Cristianismo, mas uma tentativa de concordância e síntese (...). Os clássicos greco-romanos tornam-se modelos universais, que devem ser incorporados à herança cristã” (2002, p 53). Segundo as definições do referido autor, também se buscava conciliar “ação e contemplação, ao mesmo tempo que um ideal de um homem completo e polivalente”. Esta procura de um “homem” polímata, – ou polivalente se preferir – acentua o quanto foi intensa a dedicação destes estudiosos em compreender por vários ângulos possíveis a mesma construção da realidade, demonstrando-as em múltiplos planos e matérias de pesquisas, de estudos intelectuais, ou mesmo artísticos, que andavam juntos à bem da verdade.

---

<sup>4</sup> A noção de privacidade pessoal surge entre os séculos XVII e XVIII.

Junto do desenvolvimento intelectual, veio o reflorescer artístico impulsionado pela nascente figura do *mecenas*. Este novo ícone social era dotado de prazeres, de vontades, de ambições e precisava fazer-se notar. O burguês que quisesse ascender socialmente procurava ostentar sua riqueza com obras de artes, bailes, festivais e qualquer outro exemplo de sociabilidade. Aparelhado ao burguês, o novo rico da sociedade europeia em constantes transformações sociais, veio, a reboque, o cortesão, presente nas recém-criadas cortes dos também “novos em folha”, Estados Nacionais, governados por seus príncipes. Daqui tiramos, portanto, três importantes personalidades: o príncipe, o burguês e o cortesão.

O príncipe construía entorno de si uma Corte, esta composta de pessoas com certos interesses políticos e sociais em mente. Surge, por sua vez, a figura do cortesão, este homem perfeito que está à disposição do príncipe, detém as melhores qualidades como eloquência, bons modos, saber caçar, dançar, recitar, etc, tudo para servir e agradar ao seu senhor. Nem toda pessoa que vivia numa corte era um cortesão que tinha ares de humanista, havia entre eles simples oficiais. Segundo Peter Burke, “a corte era o local onde estava o príncipe, mas os príncipes renascentistas não costumavam permanecer durante muito tempo no mesmo sítio” (1991, p 102). Príncipes até o meio da Época Moderna, geralmente viajavam muito por suas terras, visitavam terras vizinhas ou países distantes ou estavam em guerra, o que resultava na constante locomoção de sua corte. Burke explica que surgem nas cortes a literatura voltada para os príncipes, como *O Príncipe*, de Maquiavel, *Educação do Príncipe Cristão*, de Erasmo, escrito para Carlos V, ou *Educação do Príncipe*, escrito para Francisco I. A corte foi tida como um dos principais centros de inovação cultural da Idade Média e na Idade Moderna.

Passemos, portanto, para a “arte literária”. Otto Maria Carpeaux, em *História da Literatura Ocidental* volume 1, edição de 2008, trabalha os três tempos conhecidos do Renascimento, o *Trecento*, o *Quattrocento* e o *Cinquecento* e expõe as características principais de cada um. O *Trecento*, segundo as definições apontadas por Carpeaux,

(...) criou três gêneros inteiramente novos; inteiramente novos porque informados por um novo espírito: a epopéia intelectual, a lírica pessoal, o conto realista. E esses gêneros foram criados pelos três maiores poetas da literatura italiana, colocados no início da história dessa literatura; com a conseqüência desastrosa de que essa literatura nunca mais foi capaz de igualar os seus começos. Para a literatura universal, aqueles três grandes têm significação muito diferente. Fora da Itália, Dante não é o autor da “Summa” poética do passado nacional, e sim o representante ou quase profeta de uma atitude idealista; Petrarca, fora da Itália, não é o gênio da



lírca pessoal, e sim o criador de uma linguagem poética, da qual os poetas de todas as línguas aprenderam a expressão como num esperanto do amor; Boccaccio, para os de fora da Itália, não é o criador da arte da prosa, e sim uma fonte inesgotável de enredos cômicos, burlescos, trágicos, e sempre interessantes. A Europa do século XV não precisava de idealismos, nem de uma linguagem erótica, nem de enredos; era burguesa, falava francês e acreditava ainda no mundo pseudo-histórico da Idade Média. Eis os motivos pelos quais o “Trecento” italiano não foi capaz de influenciar imediatamente as letras universais. Só o pseudofeudalismo intelectual dos aristocratas cultos do século XVI iria apoderar-se da linguagem de Petrarca. Só o novo mundo dramático dos espanhóis e ingleses redescobrirá a “comédia terrestre” de Boccaccio. Mas Dante continua até hoje na solidão do seu túmulo de exilado, em Ravenna. (CARPEAUX, 2008, pp 269 - 270)

O autor explica que o *Trecento* (correspondente aos anos iniciais do Renascimento, no século XIV) foi um período de experimentação, cujos pais fundadores – Dante, Petrarca e Boccaccio – foram resgatados e regenerados por escritores que fizeram deles, principalmente de Petrarca e Boccaccio, as referências basilares de suas obras, mesmo que se afastando deles, contrapondo-se aos seus estilos ou então os mantendo por completo ou em parte. Na poesia Petrarca foi referência por séculos afora, surgindo poetas petrárquicos (seguidores fieis da métrica poética de Petrarca) – como no caso das duas mulheres pesquisadas – e antipetrárquicos (que não seguiam totalmente as regras métricas impostas por Petrarca), como no caso de Maffio Venier, antagonista de Veronica Franco, uma das mulheres estudadas nesta pesquisa.

A arte do “Quattrocento”, segundo escreve Carpeaux, não é um:

(...) “renascimento” da Antiguidade, e sim uma expressão italiana “moderna”; a Antiguidade serviu só de subsídio, para justificar, pela sua autoridade, as inovações radicais. A arte italiana do “Quattrocento”, que hoje nos parece cultíssima e requintada, e que no século XIX inspirou entusiasmo máximo aos adeptos da “torre de marfim” pré-rafaelita, era no seu tempo uma arte popular (CARPEAUX 2008, p 327).

O autor enfatiza que no período do *Quattrocento* (século XV) a arte na Itália já apresentava contornos próprios de algo direcionado a uma noção de arte “nacional”, voltando-se ao que eram próprias do seu povo por assim dizer. O referido autor acrescenta que, “Encontrar-se-ão os elementos da tradição medieval e do realismo popular na literatura classicista e requintada do ‘Quattrocento’” (2008, p 327). E tal “literatura” foi o início dessa junção, aperfeiçoando-a no século posterior.

O autor supracitado acrescenta, portanto, que “em decorrência do comércio ultramarino dos portugueses e espanhóis, o comércio das cidades italianas tomou feição

continental, depois nacional e provinciana. O realismo quatrocentista tem algo de regionalismo” (2008, p 332). Cronologicamente falando, segundo aponta Carpeaux, “‘Cinquecento’ significa ‘século XVI’, mas se o termo tivesse só esse sentido cronológico, não se justificaria o seu emprego na história literária. O termo ‘Cinquecento’ foi criado para designar a pretensa ‘idade áurea’ da arte italiana: a época de Rafael e Michelangelo” (2008, p 357). A “literatura” italiana do “Cinquecento”, segundo o autor supracitado:

(...) era a maravilha da época; a Europa inteira a conhecia, admirava e imitava assiduamente. Constitui, com efeito, um edifício imponente. Mesmo hoje, quando vastos setores daquela literatura – a poesia lírica petrasquesca, a comédia à maneira de Plauto – se tornaram obsoletos e ilegíveis. Ainda resta muito de admirável: a epopéia fantástica de Ariosto e a poesia grave de Miguel Ângelo, o aristocratismo nobre de Castiglione e a individualidade exuberante de Cellini, a crítica de Maquiavel e a sabedoria prática de Guicciardini; até mesmo expressões dissonantes como o humor rústico de Folengo e do Ruzzante e libertinagem de Aretino participam, de qualquer modo, do equilíbrio feliz entre a força vital das personalidades e a serenidade da expressão estilística, regulada pelos modelos antigos. O “Cinquecento” revela as características de uma síntese definitiva. Como elementos dessa síntese apontam-se o culto da Antiguidade e o gênio nacional italiano; a nação ter-se-ia lembrado das origens antigas da sua civilização e conseguido, por um momento feliz imediatamente antes da derrota das esperanças políticas e eclesiásticas, o acordo perfeito entre a expressão antiga e a expressão moderna. Contra essa interpretação convencional do “Cinquecento” podem-se levantar numerosas objeções: a poesia romântica de Ariosto não tem nada que ver com os modelos antigos, nem tampouco a melancolia aristocrática de Castiglioni e o individualismo desequilibrado de Cellini; até a política de Maquiavel, que se apresenta como comentário perpétuo da história romana, é moldada em cânones modernos, nos quais nenhum romano teria reconhecido o espírito da sua cidade. Espírito antigo encontra-se só em outros setores da literatura *cinquecentista*: há qualquer coisa dos elegíacos romanos, de Catulo, Propércio, Tibulo, dentro das formas modernas da lírica petrarquista, e Plauto teria gostado das comédias de Bibbiena e Grazzini. São justamente aqueles gêneros da literatura cinquecentista que caíram depois em olvido, porque tinham estabelecido uma convenção que repugnou ao espírito italiano. (CARPEAUX, 2008, pp 358 – 359)

Carpeaux faz uma explicação daquilo que chamou de “literatura cinquecentista”, como a síntese acabada da arte moderna, pois no século XVI, é o auge da arte quinhentista, seu “momento de ouro” e sua queda em meados da década de 20 do mesmo século. Acredito que após esse momento de glória, não teria muito que acrescentar à “literatura” naquela época, somente dar espaço ao movimento barroco do século XVII. A arte renascentista, principalmente a arte da escrita, já tinha três séculos – advindo desde o

século XIV ao XVI – e era perfeita como estava, “finalizada”, por assim dizer, mesmo que viesse a persistir e caminhar ao lado da barroca, sua “sucessora”, por um tempo, como já foi apontado anteriormente.

De acordo com o que apontou Carpeaux sobre o *Cinquecento*, “quem quisesse tomar ao pé da letra o amor platônico, discutido no *Cortegiano*, de Castiglione, e nos tratados de poética do tempo, estaria muito errado”, pois “o século XVI é uma época de sensualidade desenfreada e de grosseira brutalidade dos costumes”. O autor ainda faz afirmações sobre a lírica do século XVI que,

(...) não tem muito boa fama, e a leitura de uma das grandes antologias revela realmente uma monotonia quase insuportável. Em parte, porém, essa monotonia é a da perfeição formal. Atrás dessa perfeição encontram-se, às vezes, pensamentos originais e até – mais raramente – expressões novas, mesmo no mais difamado dos cinquecentistas, em Bembo. E entre o grande número de poetas insignificantes aparecem alguns autênticos, como Galeazzo di Tarsia e Gaspara Stampa. É verdade, no entanto, que faltam as grandes personalidades, e que não há evolução alguma: a poesia cinquecentista acabou como principiara. Por isso, não importa a ordem em que os poetas sejam tratados. (CARPEAUX, 2008, p 368)

Esta citação acima reafirma o quanto a poesia, por exemplo, estava como suas métricas perfeitamente acabadas e formas impecáveis, com raras exceções de bons poetas e poetisas. No caso das duas Veronicas estudadas neste texto dissertativo, elas seguem as regras do padrão estabelecido, mas seus conteúdos foram tão originais quanto pudessem ser em seu tempo. Muitas mulheres faziam o mesmo, era regra quando e onde lhes fossem possível e exceção a esta no mesmo tanto que lhes coubesse a capacidade, assim como seus contemporâneos masculinos. Como já foi dito, o século XVI não foi de muitas “novidades”, mas da perfeição. Nem por isso foi um período “desaproveitado”, muito pelo contrário, pois por sua perfeição estética que possibilitou surgimento de novos estilos contrapostos ou complementares a ele. Às vezes, quando não parece ter algo a ser inventado, surge-o, em meio à adversidade. Se não fosse assim estaríamos “estacionados” nos mesmos padrões há mais de quinhentos anos.

A partir de Angelo Beolco, chamado *Il Ruzzante*, conforme nos aponta Otto Carpeaux, a literatura italiana retira-se do Olimpo clássico passando para um contato mais intimista com os moradores das aldeias de Veneto, da Toscana, e da Sicília. Desde então, para concluirmos sobre este assunto, utilizando-nos das palavras de Carpeaux,

(...) existem duas literaturas na Itália: a sublime e eloquente dos cultos, e a cômica e “vivace” do povo. Ao mesmo tempo, a literatura que com Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Maquiavel tinha dominado o mundo, perdeu o seu papel no concerto diplomático das literaturas europeias, dando espaço ao Barroco hispânico. (CARPEAUX, 2008, p 395)

Esta citação de Carpeaux completa tudo que fora dito antes, pondo um ponto final, mas deixa algumas reticências no assunto. Ele deixa claro que a “literatura” teve uma bifurcação entre uma mais popular e uma mais erudita, proeza alcançada pelo fato de que como o Humanismo incentivava aos estudos e a escolarização das pessoas, muita gente pôde ter acesso aos textos clássicos e até produzir os seus de próprio punho. Tal questão da educação será mais bem desenvolvida adiante.

Segundo Bezares, nos momentos finais do movimento do Renascimento, que paulatinamente foi se “degenerando”, e a esse período pode ser conhecido por *Renascimento Tardio* ou Maneirismo, mas pode haver quem o classifique como um primeiro Barroco. E completa o referido autor afirmando que:

O quadro geral foi modificado e a Europa da segunda metade do século XVI parece dividida em blocos confessionais conflitantes, dotados de antagonismos políticos. Qualquer que seja a periodização que adotamos, a essa altura as melhores harmonias do sonho do Humanismo já haviam sido atenuadas, de maneira evidente. (BEZARES, 2002, p 76)

Para o autor supracitado a reafirmação das culturas nacionais no período descrito por ele como *Renascimento Tardio*, põe em xeque a grande predominância cultural anteriormente ligada à influência italiana, surgindo cada vez mais nesse período publicações em línguas nacionais. Exemplos dessas tendências artísticas seria o teatro inglês com Marlowe e Shakespeare, a poética da *Pléiade* francesa que orbitava ao redor de Ronsard, ou mesmo as obras de Miguel de Cervantes, e outras possíveis menções.

Ainda de acordo com Bezares, na Itália, o trânsito entre o Alto Renascimento e o Maneirismo parece mais evidente na década de 1520, pois as circunstâncias políticas e sociais se modificam, e um humor aristocrático e principesco segue a liberdade das Cidades-Estados. Na arquitetura, por exemplo, é promovida a maior autonomia formal à “maneira” de cada um interpretar a linguagem clássica. E essa maneira foi projetada em cada um dos seguimentos artísticos, tais como a pintura, por exemplo. O autor finaliza seus estudos afirmando que por muito tempo houve resistentes focos da permanência da arte e influências renascentistas em toda Europa, adentrado até o século XVII, sendo que apenas a partir da Revolução Científica, onde surgiram pensadores como Galileu,

Descartes ou Newton, é que foi possível – progressivamente –, desvincular-se das referências da Antiguidade e seus pensadores, sem, contudo, esquecê-los por completo.

## 1.2. A mulher moderna e suas representações no ideário moderno

Agora trataremos sobre a mulher, em especial a do período moderna. Entrando na questão da mulher moderna em seus vários aspectos e representações artísticas e sociais, presentes na sociedade moderna europeia como um todo, George Duby e Michelle Perrot, na introdução do volume 3 da *História das Mulheres no Ocidente* (1990) escreveram sobre a história das mulheres afirmando que,

As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história. O desenvolvimento da antropologia e da ênfase dada à família, a afirmação da história das “mentalidades”, mais atenta ao quantitativo, ao privado e ao individual, contribuíram para as fazer sair dessa sombra. E mais ainda, o movimento das próprias mulheres e as interrogações que suscitou. “Donde vimos? Para onde vamos?”, pensavam elas; e dentro e fora das universidades levaram a cabo investigações para encontrarem vestígios das suas antepassadas e sobre tudo para compreenderem as raízes da dominação que suportavam e as relações entre os sexos através do espaço e do tempo. (DUBY; PERROT, 1990, p 07)

Salientam os autores citados acima que grande parte da importância da saída das mulheres da dita “sombra da História” deu-se em parte por causa de estudos da História das Mentalidades que começaram por “escancarar o mundo privado” na sociedade europeia (no Brasil temos a versão da nossa História da Vida Privada), podendo assim expor, de fato, a vida de mulheres e suas ações sociais, importância para grandes eventos, etc.

Perrot afirma em *Mi historia de las mujeres* (2009) que para escrever a história das mulheres é preciso as remover de seu silêncio histórico. Segundo a autora, em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres é parte da ordem natural das coisas, a garantia de uma pólis pacífica, contudo, sua presença em um grupo é assustadora, não devendo esta participação ser estimulada. Outro tipo de silêncio apontado pela autora é o silêncio das fontes, pois, para a referida autora, as mulheres deixaram poucos traços diretos, escritos ou materiais devido ao seu acesso tardio à escrita, sendo que muitas vezes elas mesmas destruíram, apagaram seus rastros porque acreditavam que esses traços não teriam interesse, sendo apenas mulheres, cuja vida contava pouco. Outro fator dessa auto exclusão apontado pela autora encontra-se na modéstia feminina que se

estende à memória, uma desvalorização das mulheres por si mesmas, ambos cercados de uma noção de honra. Mesmo que haja uma grande variedade de discursos sobre as mulheres, de acordo com a autora, existe a ausência de informações precisas ou detalhadas, segundo aponta a historiadora e o mesmo acontece com suas imagens, produzidas por homens, que para a referida autora, sublinha mais sobre os sonhos ou medos dos artistas do que sobre mulheres reais. Arlette Farge e Natalie Zemon Davis afirmam que a mulher está presente em tudo na sociedade, mesmo em momentos de guerra, inclusive durante a Fronda<sup>5</sup>. As autoras enfatizam que durante os três séculos que entendemos como Tempos Modernos, a mulher vem exercendo os mais variados papéis nas mais distintas camadas sociais. E para elucidar este pensamento, Davis e Farge sublinham que,

Presente, de fato, na realidade dos dias, é ao mesmo tempo extraordinário apercebermo-nos até que ponto ela ocupa o campo dos discursos e das representações, o das fábulas e dos sermões, mesmos o do mundo científico e filosófico. Dela muito se fala, até mais não poder, afim de pôr o universo em ordem. Mas aqui reside um paradoxo, porque este discurso pletórico e repetido sobre a mulher e sobre a sua natureza é um discurso atravessado pela necessidade de a conter, pelo desejo mal disfarçado de fazer da sua presença uma espécie de ausência ou, pelo menos, uma presença discreta que deve cingir-se a limites cujo traçado se assemelha a um jardim fechado. (DAVIS; FARGE, 1990, p 09)

Com as afirmações das historiadoras supracitadas, concordo em partes, pois se realmente existisse um silêncio e ausência absoluta, se não houvesse quem escrevera (autores masculinos e femininos) sobre as mulheres, se as fontes delas estivessem esquecidas ou apagadas, ou mesmo perdidas, inexistindo toda a forma de vestígios históricos, anulando-as por completo – quase num complô conspiratório de algum tolo delirante – entre outras coisas, esta pesquisa não seria possível. Querer negar todos os trabalhos para colocar a mulher – de um modo geral como vítima da tirania nefasta do Tempo – numa espécie de “pedestal dos excluídos” me parece muito desonesto tanto com as inúmeras personagens históricas femininas que foram estudadas e podem o ser um dia, quanto para com as pessoas que as pesquisaram e inspiraram, inspiram e inspirarão milhares de outras a fazer o mesmo e dar voz às mulheres, nossas ancestrais e contemporâneas. A quantidade de trabalhos pode até não ser a adequada, – se é que existe

---

<sup>5</sup> A Fronda, ou as Frondas, foi uma série de guerras civis ocorridas na França entre 1648 e 1653 - concomitantemente à Guerra Franco-Espanhola, e alguns anos após a Guerra dos Trinta Anos - em que a monarquia se viu diante de uma série conflitos contrários a ela partindo de diversos segmentos da sociedade.

um nível quantitativo o suficiente que valha ser contado –, mas muitas histórias já foram contadas. As mulheres sempre estiveram e sempre estarão presentes na História, interagindo entre si, com homens, crianças, velhos, animais, etc, com o meio em que vivem e dividem com as demais espécies deste planeta.

Segundo Davis e Farge, “tomar a mulher a sério é reconstruir a sua atividade no campo das relações que se instituem entre ela e o homem, é fazer da relação entre os sexos uma produção social, a partir da qual o historiador pode e deve fazer a história” (1990, p 11). Desde o século XVI, de acordo com as definições das citadas autoras, há uma querela entre os sexos masculino e feminino, onde a mulher é destacada por sua maledicência, pecaminosidade, mas ao mesmo tempo é meiga, doce e submissa. Para destacar bem esta questão de tensões entre os sexos masculino e feminino, as autoras afirmam que, “não há imobilidade alguma, mas um campo de relações entre o feminino e o masculino constantemente marcado pelas transformações do mundo, ainda que eternado por uma relação de forças que nem sempre é favorável ao sexo feminino” (1990, p 13). Ao explicar o conceito de tensão que rodeia os sexos masculino e feminino, as autoras afirmam que é como se fosse um fio que liga dois espaços, e estes agem para manter a tensão do fio, e que seria nesse sentido que as relações entre os dois sexos são vistas, nesse frágil equilíbrio entre dois mundos feitos para se entenderem e para se devorarem. Davis e Farge explicam que é preciso remover o estereótipo de que desde sempre a mulher foi submissa e o homem seu opressor. De acordo com as autoras,

Os diferentes olhares sobre a história das mulheres tentam quebrar o estereótipo habitual, segundo o qual em todos os tempos as mulheres teriam estado dominadas e os homens teriam sido seus opressores. A realidade é de tal modo mais complexa que é preciso trabalhar com mais finura: desigualdade, com certeza, mas também espaço movediço e tenso em que as mulheres, nem tão fatalmente vítimas nem excepcionalmente heroínas, trabalham de todas as formas para serem sujeitos da história. No fundo, esta história das mulheres é uma maneira de apreender a mulher como participante da história e não como um dos seus objetos. Considerando-a deste ponto de vista, mudam-se as perspectivas, analisam-se as fontes com um novo olhar, descobrem-se numerosas tentativas e êxitos femininos que um olhar definitivamente dominado pelos habituais lugares-comuns sobre a mulher, eterna escrava, e sobre o homem, eterno dominador, não pode nem entrever nem sequer suspeitar. (DAVIS; FARGE, 1990, p 13)

A citação acima ilustra bem o ponto, sair do estereótipo de simples oposição entre “dominadores” e “dominados/as”, observar a mulher como atuante e não mero

coadjuvante. De fato, não tenhamos a ilusão de que elas sempre foram, a todo o momento, tratadas “decentemente”, mas também nem tanto “indecentemente”. Houve épocas e sociedades que desfrutaram maior equilíbrio, por assim dizer, entre elas (mulheres) e os homens (exemplo: os vikings) e em outros momentos que foram mais “controladas”. De fato, como enfatizam as autoras ao dizerem sobre esta “linha tênue” que era as relações entre os dois sexos “(...) desigualdade, com certeza, mas também espaço movediço e tenso em que as mulheres, nem tão fatalmente vítimas nem excepcionalmente heroínas, trabalham de todas as formas para serem sujeitos da história”. É evidente, segundo Davis e Farge, que muitos discursos rodeiam a mulher, a nomeando e a controlando. A realidade cotidiana a desenhara suficientemente bem não a deixando esquecer que o espaço em que vive, aparece e pensa está marcado por normas e interditos, e que isso é válido tanto para camponesa pobre como para a princesa da corte.

Segundo afirma Perrot, por volta dos anos setenta, aconteceu uma renovação do questionamento, ligada à crise dos sistemas de pensamento (marxismo, estruturalismo), à modificação de alianças disciplinares e ao crescimento da subjetividade. Entre vários aspectos relativos às tendências da época, a mulher torna-se um sujeito, idealizado através da família e tudo que envolvia (matrimônio, maternidade, etc), que faziam surgir outros personagens como os filhos, os jovens, outros questionamentos como, por exemplo, as idades da vida, o privado. Um fator sociológico que ajudou na escrita maior dessa “História das mulheres” foi, sem dúvida, a presença feminina nas universidades. Essa “feminização” pode, segundo afirma a citada autora, ser o germe de uma demanda renovada, ou pelo menos de uma atenção favorável. Dentre os fatores políticos estão o Feminismo, como já dito anteriormente, na sua fase com muito peso durante as décadas de 1960 e 1970. Esse movimento teve efeito pelo menos de duas maneiras, segundo escreve a autora: Em primeiro lugar, em sua busca de ancestralidade e legitimidade, e por seu desejo de encontrar pistas e torná-las visíveis, iniciando um “trabalho de memória” desenvolvendo-se desde então na sociedade como um todo, porém tinha ambições mais teóricas ao criticar o conhecimento constituído, apresentado como universal apesar de seu caráter frequentemente masculino. Segundo acrescenta a já citada autora, “nos anos setenta e oitenta houve um desejo de “ruptura epistemológica” que afetou principalmente as ciências sociais e humanísticas, mas que também ocorreu na matemática. Assim nasceu o desejo por outro relato, outra história” (2009, p 14). Entendido melhor o processo que impulsionou essa “redescoberta” da mulher, – como se estivesse escondida – passemos ao assunto principal, a mulher na Idade Moderna e suas representações.



Pois bem, vamos aos fatos. Ser mulher no Renascimento era uma tarefa árdua e, segundo Margaret King, limitada ao “trabalho” de ser mãe, esposa, filha, monja, santa, bruxa, viúva, prostituta, cortesã (grifos meus). Muitas ocuparam cargos importantes, como rainhas, governantes, a exemplo de Catarina de Medici ou Elisabeth I, ou mecenas como Isabella D’Este ou Gonzaga depois de casar-se com Francesco Gonzaga, o marquês de Mântua. Segundo afirma King, “as mulheres ricas tinham ainda mais filhos do que as pobres. A necessidade de garantir um herdeiro, corolário da necessidade de se transmitir eficazmente a riqueza, obrigava-as à fertilidade” (1991, p 193). O parto, de fato, era o ato mais temível de uma mulher, pois era repleto de dores alucinantes e ela também poderia morrer de alguma complicação no pós-parto. Muitos bebês morriam, causando muito sofrimento à mãe depois de tanto sacrifício e dores. Segundo a autora, na Europa, as crianças eram vítimas de inúmeras doenças como a peste, a diarreia, a gripe, a constipação, a tuberculose ou até da inanição. A mortalidade oscilava entre os 20 e 50%. Caso a criança sobrevivesse à primeira infância, seria extremamente imune.

Além de gerar, a mulher também detinha a função de cuidar das crianças, alimentando, amando, guiando seus passos e dando educação até os sete anos de idade no caso de menino, e até o casamento no caso de meninas. Algumas mulheres de condição mais elevada usaram de sua influência nos “bastidores da política” a exemplo de Margaret Beaufort, descendente do ramo inglês dos Lancaster, que segundo afirma King “incitou seu filho, o futuro Henrique VII, a grandes empresas, e a uma rigorosa virtude. Esta patrona e precursora das mulheres intuídas de condição elevada da época Tudor fez constantes intrigas para colocar seu único filho no trono da Inglaterra” (1991, p 194). Outras mães apenas escreviam cartas para guiar seus rebentos nos negócios, aconselhando-os. Segundo King, era algo vulgar a mãe ainda guiar seus filhos depois de adultos, especialmente os do sexo masculino, no entanto, houve que excedesse esse “limite”, tanto que as cartas, manuais, e diários escritos por essas mães para esse fim, constituíram o principal gênero da atividade como escritoras. No caso específico de Veronica Gambará, estudada nesta pesquisa, ela escrevia muitas cartas para seus filhos, para outros homens e mulheres, mas, sobretudo, foi a grande responsável por ter encaminhado seus herdeiros para os cargos que ocuparam, um como eclesiástico (Girolamo) e outro como militar (Ippolito), este último sucedendo-a no governo de Correggio. No entanto, como veremos melhor no Capítulo III, ela foi uma exímia epistológrafa.

Na criação de filhos, às mulheres das classes mais altas da sociedade, era recomendável que se entregasse as crianças aos “cuidados” de uma ama de leite, mulheres pobres que viviam no campo ou na cidade, ou compunham parte da criadagem nas casas dos nobres. Em alguns casos eram relapsas e as crianças sob seus cuidados negligentes não sobreviviam. O infanticídio foi um crime muito comum entre as mulheres no Renascimento, sendo punido com a morte ou por afogamento ou na fogueira. Segundo afirma King “muitas mulheres tiveram este destino, porque o infanticídio, a seguir à bruxaria, era a maior causa de condenação à morte de mulheres no Renascimento” (1991, pp 197-198).

Olwen Hufton, afirma que “independentemente das suas origens sociais, a partir do momento em que nascesse de um casamento legítimo, qualquer rapariga passava a ser definida pela sua relação com um homem” (1990, p 23). A autora acrescenta esta relação estar centrada na figura protetora do pai e depois na do marido, os responsáveis legais e tutores da mulher, sendo eles os encarregados até de suas posses financeiras. Enquanto não casassem sua filha, o pai seria o seu responsável, após a união matrimonial esta responsabilidade cabia ao marido que passava a controlar suas finanças, vindas do dote, presente nas famílias abastadas que enxergavam no casamento uma forma de união de interesses familiares e elevação do *status* familiar, no caso de uma moça casar-se com um homem de uma camada social superior. Este modelo totalmente completo e complexo não era estendido às demais camadas sociais, pois as mulheres pobres tinham de trabalhar para sustentar a si sendo solteiras ou casadas. Por vezes, a moça empregava-se como doméstica na casa de algum homem e o patrão assumia a figura paterna, responsável por ela, controlando seu salário de empregada, dando-lhe o mínimo possível para seus gastos e somente receberia seu dinheiro no dia que saísse da casa do patrão para trabalhar em outra ou se casasse.

Segundo a supracitada autora, o objetivo da vida de trabalho de uma mulher solteira era, portanto, explícito, pois ao mesmo tempo em que poupava à sua família os custos com alimentação, acumulava um dote e adquiria aptidões de trabalho que atraíssem um marido. De uma forma geral, o que dificultava o casamento, muitas das vezes, era o salário mais baixo e a dificuldade de se comprar terras para construir uma propriedade, assim constituir uma família, obrigando aos casais trabalharem muito mais tempo antes de se unirem matrimonialmente. As mulheres da aristocracia e da “classe média” casavam menos do que as dos estratos mais pobres.

Nas camadas mais altas da sociedade a mulher era dona-de-casa com criados para dirigir, propriedade para administrar e oferecia hospedagem em nome de seu marido. Geralmente, a mulher casada trabalhava em casa e só procurava trabalho fora se a família estivesse em dificuldades. Na cidade o papel da mulher casada na economia doméstica não se presta a generalizações fáceis, segundo Hufton, pois eram tidas como auxiliares de seus maridos. Algumas eram usadas na contabilidade, dos livros de contas, outras tinham funções nas oficinas familiares. Eu, particularmente, não concordo com esta estigmatização simplista de “auxiliares”, como se a autora quisesse colocar a mulher moderna num segundo patamar, secundário ao homem. Não que dispusessem de muita igualdade, mas não é preciso exagerar na “secundariedade”, por assim dizer.

Certas mulheres pareceram ter monopolizado o mercado de venda de objetos que seus maridos fabricavam ou operavam por conta próprias como tenderas, em lojas ou nas esquinas das ruas. Segundo nos informa King “entre as mulheres trabalhadoras do Renascimento, as mais privilegiadas eram provavelmente as esposas e as viúvas empenhadas na produção ou no comércio do sector têxtil” (1991, p 203). Essas mulheres, muitas das vezes, dirigiam outros trabalhadores – filhas, aprendizes, jornaleiros – adquirindo deste modo, de acordo com a citada autora, um hábito de autoridade. De acordo com o que afirma a autora, “na Europa do Norte, em França e na Inglaterra, sobretudo nas cidades alemãs e flamencas, essas mulheres começaram a fazer parte de corporações de ofício, quer ocupando lugar dos falecidos maridos, quer por seu direito autónomo” (1991, p 203). E a autora acrescenta que,

Teoricamente, a lei proibia-as de comprar ou vender bens, conceder ou obter empréstimos em dinheiro, ou fazer doações sem a aprovação do marido ou tutor; mas, na prática, muitas mulheres conseguiam iludir essas normas. Havia uma grande variedade de mulheres que se dedicavam aos vários ramos do comércio. (KING, 1991, p 203)

Quando da falta do marido ou por necessidade, as mulheres precisavam trabalhar. Às viúvas de artesões, por exemplo, era permitido que desse prosseguimento aos negócios do marido e tornavam-se até membros das guildas. Caterina Sforza, viúva do conde de Imola, tornou-se governante de Forlì, sendo muito conhecida e respeitada como uma *virago* (mulher com características masculinizadas, que exerce funções típicas de homens), uma espécie de “Bradamante<sup>6</sup>”.

---

<sup>6</sup> **Bradamante** é uma personagem de ficção, uma cavaleira, heroína em dois poemas épicos da Renascença: *Orlando Innamorato* (1476), por Matteo Maria Boiardo, e *Orlando Furioso* (1516), por Ludovico Ariosto.

Um tipo de comércio em que as mulheres eram totalmente livres das atividades dos maridos era a compra e venda de vestuário de segunda mão e algumas mulheres trabalhavam como roupavelheiras, negociando a compra e venda de artigos velhos de vestuário, indo de porta em porta. Muitas vezes a mulher tanto na cidade quanto no campo ocupava-se de múltiplas tarefas, mesmo que nenhum dos aspectos de seu trabalho a ocupasse o tempo inteiro. Segundo Hufton “na economia de expedientes que caracterizava a forma como a maior parte das famílias vivia na Europa moderna, as mulheres tendiam a ser a figura fulcral” (1990, p 55). De acordo com a autora, o trabalho do homem tinha um início e um final, mas “o trabalho da mulher nunca estava feito”, pois se o marido adoecia, ficava desempregado, não regressava da emigração sazonal ou falecia por lá, a mulher alargava o seu trabalho para cobrir o *déficit* da economia familiar. O interessante na escrita de Hufton é que – mesmo colocando a mulher como auxiliar do marido – ela defende a ideia da importância feminina na base econômica da família, como trabalhadora (até mais que os homens, onde a mulher já nesta época tinha dupla jornada) e parafraseando a autora, “(...) as mulheres tendiam a ser a figura fulcral”, ou seja, a base essencial e de grande importância, tanto quanto seu marido, na manutenção familiar.

Sobre a questão envolvente ao corpo, à beleza feminina, Sara F. Mathews Grieco apresenta-a e expõe as modificações do padrão no decorrer do tempo ao afirmar que,

A beleza, total como o asseio pessoal, foi sempre um conceito relativo. Entre o final da Idade Média e o término da Idade Moderna os cânones da beleza feminina e o modelo ideal de mulher sofreram várias transformações. De esbelta a roliça e de natural a pintada, a silhueta e o rosto femininos foram correspondendo às diferentes condições de dieta, de estatuto e de riqueza, dando origem a novos padrões de aparência e gosto, a novos ideais de beleza e de erotismo (GRIECO, 1990, p 81).

Conforme bem lembra a supracitada autora, o conceito de beleza é diferente em momentos da História, por vezes pode-se ter, no caso feminino, uma mulher “com mais carnes” como modelo de beleza, de pessoa saudável e seu oposto tido como “feio” ou “doente”. É interessante destacarmos que muito desse “padrão estético” era definido por padrões sociais e por elas mesmas que ora almejavam um, ora outro estilo, tom de pele, cor de roupa, obviamente seguindo as tendências de pensamento vigente e os costumes de cada época. A regra era a mesma para os homens. Há épocas como bem sabemos que as pessoas “se cobriam” mais, outras menos, outras com um decote maior no caso feminino, outras vezes menor, usavam chapéus, e assim por diante.

O ideal de dama aristocrática medieval graciosa, estreita de ancas e de seios pequenos deu lugar, em finais do século XV e durante o século XVI, a um modelo, segundo a já citada autora, de beleza feminina mais roliça, de ancas largas e de seios generosos, que perduraria até finais do século XVIII. Segundo a referida autora, o Renascimento não foi só um período em que as mulheres das classes sociais dominantes se distinguiam das demais por meio de seus corpos mais bem nutridos e da brancura perfeitamente conservada de suas roupas, mas foi um período em que era mais importante para elas diferenciar-se dos homens, tanto na forma de se vestir como na aparência e no comportamento. O que pode ser entendido como um movimento em direção mais bem traçado à feminilidade (de um tempo no passado, perdida, porém novamente encontrada), ao mostrar-se ao ar livre, saindo da reclusão do lar, pintando-se, expondo mais seu corpo antes todo coberto, característica que lembrava uma freira vestida em seu hábito. A redescoberta da feminilidade e da sexualidade deve-se muito ao do novo olhar sobre o corpo.

Anteriormente, na Idade Média, a beleza feminina era considerada um trunfo maldoso, pois a mulher exercia seu poder sobre o homem por meio dela, mas na Era Moderna o neoplatonismo resgatou essa beleza, considerando-a como um sinal exterior e visível de uma “bondade” interior e invisível. Ser bela era, segundo Grieco, uma obrigação social, visto que a fealdade era associada à inferioridade social e ao vício, como no caso das prostitutas, repletas de doenças sexualmente transmissíveis como a sífilis. A pele servia como um espelho social, porque, para a referida autora era como se refletisse saúde, sendo a pessoa limpa, de pele perfeitamente cuidada, a mais saudável possível e também servia para distinguir as pessoas por camadas, os ricos “limpinhos e bonitos” e os pobres “imundos e sujos”, cheios de doenças.

A beleza, segundo Véronique Nahoum-Grappe, pode ser encontrada em jogos de poder, dentro de espaço de poder e parecer, pois “as sociedades de corte europeias, itinerantes ou sedentárias, e mais geralmente qualquer representação “corpórea” do político entre o século XVI e o final do século XVIII, utilizam a ênfase ostentatória das aparências como sinal distintivo de poder” (1990, p 125). Em relação à beleza feminina, de acordo com a referida autora, o dom da beleza vem completar aos demais. Para a moça pobre, ser bonita era um risco a mais que expõe a sua fragilidade social aos olhares dos outros. Em contrapartida, segundo afirma a autora, a feiura era “uma máscara de indiferenciação protectora que lhe permite não ser referenciada pelo vil sedutor, nem posta em cena como heroína de conto ou de aventura romanesca” (1990, p 127). E

acrescenta ainda que, “a beleza que tornava deslumbrante a mulher rica, já de si brilhante, agrava os efeitos negativos da pobreza sobre o destino feminino” (1990, p 127). O que se pode compreender acerca do que foi apresentado por Grieco e Nahoum-Grappe quando discutem sobre beleza e feiura é que as autoras concordam acerca de que ambas as características trazem “benefícios” e “malefícios”, dependendo de quem “usufrui” delas, se uma moça pobre (ser feia é a melhor opção para fugir dos perigos que acarretam a beleza), mas para moça rica era quase uma obrigação ser bonita, para demonstrar seu *status* de superior. No entanto, a Natureza pode complicar as vidas delas e inverter a situação, o que para as autoras causar-lhes-ia sérios problemas. Jean Delumeau afirma sobre as questões condizentes com a beleza, que:

A predilecção com que o Renascimento, rompendo com a austeridade medieval, representou o corpo feminino constitui um facto histórico importante. As Vénus de Botticelli e Ticiano, de Cranach e de Sprangler, a Leda de Leonardo, a Galateia de Rafael, as ninfas de Jean Goujon e mil outras obras testemunham, à sua maneira, uma reabilitação da mulher. Por que e como se havia de manter o dogma da inferioridade do mais belo ser da criação? (DELUMEAU, 1984, p 92)

Como expõem os autores supracitados (Grieco, Nahoum-Grappe e Delumeau), a Renascença foi também um renascer da estética física das pessoas, não somente nas representações artísticas (pintura escultura, escrita, etc). Para a mulher em especial foi um novo despertar de sua feminilidade, de sua sensualidade resgatada dos tempos antigos, por assim dizer, estando encoberta nos tempos medievais. Ela passou a expor mais seu corpo, seu rosto, seus cabelos, a pintar-se e revelar todo seu lado feminino escondido antes por vestes que lhe encobria quase por completa. O ideal de beleza foi restituído, com ela seu oposto, a feiura. Ser bela era ao mesmo tempo um dom e uma maldição, pois atraía os olhares cobiçosos e invejosos de quem almejava aproveitar-se destes atributos como bem lembram Grieco e Nahoum-Grappe. As artes plásticas foram as grandes responsáveis por propagar a ideia de beleza e a de feiura, mas principalmente em destacar as formas estéticas dos corpos femininos e masculinos e o mais interessante, antes inconcebível, nu (herança da Antiguidade “Clássica”), como lembra Delumeau na citação acima ao explicitar com obras famosas. Isto encerra por ora nossa explanação a respeito da beleza feminina.

Partamos agora para o plano educacional. Evidentemente que as afirmações que a mulher moderna estava limitada a casa, e às poucas expressões ou em sua educação (próximo tópico de nossa elucidação) são equivocadas como veremos a seguir, por meio

dos escritos de Martine Sonnet que expõe sobre, justamente, a educação feminina nos Tempos Modernos. Segundo a autora a respeito da educação feminina na Idade Moderna:

Entre os séculos XVI e XVIII aumentam, de forma global, as aspirações educativas, uma vez que a sociedade assegurou a satisfação das suas necessidades mais vitais. A educação medieval, reduzida para a maior parte das pessoas apenas à imitação dos gestos do trabalho e da oração, não se preocupava ainda em distinguir entre os saberes próprios de um e de outro sexo. Os séculos seguintes, confrontados com a nova exigência de produzirem quadros para os Estados e para a Igreja, operam a distinção evidente, enquanto não é ainda admitida a igualdade de inteligências e das funções femininas e masculinas. Aos filhos das elites, nobres e depois burguesas, a cultura clássica, a do colégio e a da universidade, a que se não descodifica senão pelo conhecimento do latim, a que abre belas carreiras, civis e eclesiásticas. Às raparigas, tanto do povo como de gente importante, os saberes, e sobretudo os saber-fazer confinados ao universo doméstico, os que se adquirem em casa com a mãe, que mantêm e salváguardam-as casas cristãs. Pouco dialogo há entre estas duas culturas, a de fora e a de dentro, e para muitos pensadores é aqui que está o ponto sensível. Haveria pelo menos que ensinar coisa mais às futuras esposas dos letrados, para que elas pudessem compreender e manter uma conversa. (SONNET, 1990, p 141)

O que pode ser subentendido nas entrelinhas da citação de Sonnet, é que com o advento do Humanismo que pregava certa necessidade educativa mais igualitária entre homens e mulheres, ao menos em tese, estas últimas por sua vez, para que pudessem acompanhar as discussões, tinham uma educação um pouco além da adquirida na vida privada (costurar, cozinhar, administrar uma casa, filhos e marido, etc). Eu acredito que esta afirmação em si é muito simplista, pois realmente pais artistas e/ou humanistas como Thomas More, por exemplo, ensinavam seus filhos e filhas com certa igualdade. Não precisamos ir longe, as filhas da nobreza ou fora dela como Veronica Gambara, Isabella d'Este, Vittoria Colonna, Laura Cereta, Cassandra Fedele, Veronica Franco, Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, Moderata Fonte, que foram escritoras e estudiosas humanistas, ou mesmo Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Lavínia Fontana, Elisabetta Sirani, que foram pintoras (citando apenas exemplos italianos) e muitas outras, eram educadas assim como seus irmãos e desenvolveram obras de grande valor para a cultura de seu tempo a qual estudamos hoje em dia como prova de seu talento.

A Educação Feminina já foi pauta de discussões entre homens cultos, desde Juan Luís Vives, passando por Erasmo, Rabelais, Lutero, dentre outros defensores, à sua maneira, da educação feminina e, acima de tudo incentivando-a. Tanto os pensadores do Humanismo quanto da Reforma (protestante e católica), portanto, contribuíram para a

instrução de moças. No entanto, há de se notar que Lutero, segundo Sonnet, ao mesmo tempo em que fazia apologia à multiplicação de escolas elementares para moças e rapazes, fechava duplamente o espaço de saber tolerado às mulheres. “Por um lado, a Reforma valoriza um modelo familiar patriarcal que subjuga a esposa, por outro a tradução da Bíblia em língua vulgar mina um dos argumentos em favor da iniciação feminina na língua antiga” (SONNET, p 143). Estas são algumas das ambiguidades referentes à educação das mulheres, apresentada pela autora. Segundo a supracitada autora acerca das várias formas e lugares da educação feminina,

Entre os séculos XVI e XVIII, o uso pedagógico da casa evolui, mas esta continua a ser o lugar primeiro da formação feminina. Quando se toma consciência da necessidade de as raparigas saberem mais ou melhor, surgem alternativas: convento, escola elementar, colégio interno laico. A vontade de alargar o horizonte educativo feminino e o aparecimento de estabelecimentos específicos para a aquisição de um saber claramente demarcado do dos rapazes, andam a par. A escola das raparigas surge para combater o caráter misto que tende de facto a introduzir-se na dos rapazes. Como é impensável que irmão e irmãs se sentem nos mesmos bancos para ouvirem as mesmas coisas, multiplicaram-se e diversificaram-se pouco a pouco os lugares da educação das raparigas. Paradoxalmente, estas acabam por tirar proveito dos violentos e repetidos ataques dos moralistas e das pessoas da Igreja, que presiguem e condenam “a mistura dos sexos” na escola, precipitando a abertura de escolas em sua intenção. (SONNET, 1990, p 152)

A citação acima enfatiza ainda mais a necessidade, agora tida assim, deste período em educar as moças tanto quanto os rapazes, mas com certas diferenças. Conteúdos mais específicos para elas – que ultrapassaram os muros domésticos para estudar em escolas, conventos e instituições com intuito pedagógico – foi desenvolvido, mas o fato importante era o de que não estavam mais reclusas exclusivamente dentro de casa e às funções do tripé de mãe-dona de casa-esposa. Podiam acrescentar à sua tripla *attività* uma quarta opção (ou mais) de pensadora letrada, escritora, poetisa, pintora, etc. O importante era saber além da “arte milenar da dona de casa”, há muito tempo entendida e conhecida, transmitida por gerações de mãe para filha. Não obstante, por trezentos anos (do século XVI ao XVIII), segundo a já referida autora, o saber permitido ao sexo feminino não conhece extensão qualitativa, apenas quantitativa devido à multiplicação das escolas de moças. No entanto, no final da Idade Moderna a população feminina escolarizada aumentava, mas as estudantes continuavam, a saber, pouco. Segundo Martine Sonnet acerca da educação:



Qualquer que seja a escola que se frequente, ninguém se arrisca sair de lá sábia. Tanto o convento como a escola elementar oferecem apenas uma experiência limitada do saber, quer pelo tempo que lhe é consagrado quer pelo escasso leque de conhecimento proposto. Só a educação familiar bem orientada é susceptível de produzir mulheres de cultura compatível à que o colégio dispensa aos rapazes. A bagagem da “comum das mortais” não se prende como curiosidades acadêmicas, está cheia de verdades piedosas e de trabalho de agulha. (SONNET, 1990, p 169)

Realmente, a citação acima salienta uma verdade inconveniente. Sim, estavam estudando, tinham acesso maior aos conhecimentos, mas muito desse saber era limitado, tendo mais destaque aquela família que podia pagar por tutores ou quem tivesse um mecenas que lhe patrocinasse os estudos etc.

O novo lugar dado à mulher, pelo menos no escalão superior da sociedade, explica-se, especialmente, pelo desenvolvimento da vida das cortes. Segundo Delumeau, “a reabilitação da mulher operou-se a partir do momento em que se começou a ter tempo para conversar. Ora o Renascimento permitia aos grandes o prazer da conversa” (1984, p 90). Graças à vida de corte, segundo o referido autor, a civilização ocidental subiu um degrau, mesmo que certo refinamento escondia costumes que, muitas vezes, eram bastante livres. Ou seja, embora o refinamento do Renascimento proporcionasse uma qualidade de erudição e conhecimentos, certos hábitos excludentes se mantiveram, esmiuçando as palavras do autor.

Adentrando no meio artístico, podemos perceber que o sexo masculino predominava entre os artistas da Renascença Italiana, mas havia exceções, como as apontadas por Peter Burke, como as escritoras Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Tullia d’Aragona. Segundo o autor, as mulheres italianas dispunham de uma maior liberdade em relação às demais “nacionalidades”, ou pelo menos é o que parecia, pois a produção artística feminina na Itália era mais evidente. Muitas filhas e irmãs de artistas masculinos pintavam ou faziam esculturas em miniaturas. No caso das mulheres escritoras, segundo o referido autor, podemos estender a lista para incluir Gaspara Stampa, Laura Terracina e Laura Battiferri, etc. Pode-se vincular o resultado da emergência das mulheres, acrescenta Burke, ao aumento da importância da literatura italiana em relação à latina e ao surgimento de sociedades literárias. De acordo com o referido autor, “pesquisa recente revelou também um pequeno grupo de mulheres interessadas no humanismo. As mais importantes dessas mulheres cultas eram Laura Cereta, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola e Alessandra della Scala” (1999, p 58). O exposto pelo autor é o que venho discutindo e reforçando nesta Dissertação, a presença

(maciça diria) e de grande valor de mulheres na sociedade renascentista – em especial na Itália, onde voltei meu olhar analítico – como intelectuais, artistas de seu tempo, contribuindo bastante com a cultura da época e da posteridade.

Laura Anna Stortoni reuniu em sua obra *Women Poets of the Italian Renaissance: Courtly Ladies & Courtesans* (1997) biografias de dezenove poetisas e mais de oitenta poemas em italiano e traduzido para o inglês. Entre as poetisas biografadas incluem: Laura Battiferri Ammannati, Chiara Matraini, Isabella Andreini, Lucrezia Tornabuoni de' Medici, Vittoria Colonna, Isabella di Morra, Tullia d'Aragona, Aurelia Petrucci, Lucia Bertani Dell'Oro, Antonia Giannotti Pulci, Leonora Ravira Falletti, Camilla Scarampa, Moderata Fonte, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Laura Bacio Terracina, Veronica Gàmbara, Barbara Bentivoglio Strozzi Torelli, Olimpia Malipiera.

Explanaremos agora sobre as representações da mulher. Estas por sua vez, carregavam características preservadas do ideário medieval sendo-as mantidas e mais bem desenvolvidas, por assim dizer, no imaginário moderno. Tais idealizações estão contidas em imagens, na literatura e no teatro, construídas em sua maioria por homens, seus pares masculinos que as sonhavam, desejavam-nas, mas ao mesmo tempo temiam-nas. Dentre as armadilhas que espreitam a mulher no discurso literário, de acordo com Jean-Paul Desaiue, a que mais persiste era a de negá-las enquanto pessoas. Para o poeta moderno elas servem como fonte de inspiração, mas o seu arsenal mortífero de encantos aumenta o mérito do mártir que reduz todos à mera aparência. Mais um ponto repleto de ambiguidades, este das representações da mulher na imaginação artística, que ora as endeusava, oras as amaldiçoava e aos seus dons diabólicos, como bruxas, por exemplo. A mulher era boa e santa, praticamente perfeita, e má, satânica, devoradora de amores de jovens apaixonados. Cabe quem as descreve, as retrata, decidir qual faceta quer trabalhar. Todas são a da mulher.

Segundo o referido autor, a literatura católica atribuía às mulheres deveres religiosos diretamente ligados à sua condição de mulher, que deveria ter doçura, compaixão e amor materno, cabendo-lhes, portanto, as obras de misericórdia e de caridade, o cuidado dos doentes, dos pobres e dos velhos. Como mães instruíam seus filhos nas regras religiosas e nas do saber-viver. O discurso protestante acrescenta Desaiue, mais igualitário e mais exigente, transforma a esposa em quase um alter ego do marido, mas a exorta desde cedo à amamentação dos filhos e à vigia e, muito perto, à sua educação e costumes, associa-a ao marido na gestão do patrimônio, podendo até tomar seu lugar, caso este se ausente ou faleça, confia-lhe a honra familiar. São duas maneiras

de se descrever a mulher, de um lado (católico), a doce mãe devota, do outro (protestante) também é assim, porém com mais responsabilidades. Ambas as descrições são voltadas a uma contrição, a uma mulher devota e obediente, mas de modos sutis em suas diferenciações.

As tragicomédias, comédias e óperas, exaltando as paixões, conferem às mulheres os principais papéis, cujos cartazes já anunciavam o cerne da intriga que reside no caráter de uma heroína e nos conflitos que ela vai viver. Segundo Eric Nicholson “(...) todo o palco é um *bordello* (bordel): para homens e mulheres da Europa moderna, (...)”, e se “por um lado, a associação do teatro com a casa de prostituição implicava um juízo negativo, por outro lado corporizava aspectos ao mesmo tempo de uma sexualidade estimulante e ameaçadora, que define as relações humanas, em termos do teatro” (1990, p 341). O teatro moderno coloca a mulher em primeiro plano, segundo o autor, em todos os seus aspectos: negativos, positivos e frequentemente ambivalentes. O palco foi um local onde mais se pode observar e assistir de maneira escancarada, até mesmo exagerada, a figura feminina e suas características, como aponta o autor, tanto negativas, quanto positivas ou ambíguas, o que deu o tom do contraste e, em uma análise mais ampla, poderia ter servido como um espelho social, que utilizava uma personagem para expor certas “verdades” contidas consciente ou inconscientemente na sociedade europeia moderna. Nicholson acrescenta que,

(...) o fato de essas personagens femininas audaciosas durante uma grande parte do período serem representadas por jovens actores não só complicou como reforçou a ligações do teatro à sexualidade transgressora: o erotismo homossexual e ambiguidade sexual constituíram a provocação básica que consistia em tirar personagens femininas do lar e colocá-las num palco. (NICHOLSON, 1990, pp 341 – 342)

O teatro como ressalta o supracitado autor, foi um ambiente de provocações e de grande exposição da mulher e de sua sexualidade, feminilidade, mesmo quando representadas – exageradamente, diria – por homens que enfatizavam suas características peculiares, por assim dizer, o que resultava neles sendo taxados de transviados. As personagens femininas tendiam a ultrapassar o convencional para aparecerem como as exceções à regra. Afinal quem vai ao teatro para assistir o “mais do mesmo”? Todo mundo quer ver aquilo que é diferente ou pelo menos foge ao normal do cotidiano.

Um exemplo marcante na literatura teatral de mulher “não convencional” é a astuta alcoviteira Celestina, presente na obra *La tragicomedia de Calixto y Melibea*

(1502), de Fernando Rojas. Segundo Nicholson, sobre esta personagem, “a falta de virtudes femininas, em Celestina, equilibra, mesmo, a sua *virtù* (virtude) masculina” (1990, p 344). O autor quis ressaltar que Celestina, um exemplo de mulher “errada” por ser alcoviteira, compensava esta falta de virtudes femininas com as suas virtudes masculinas, ou seja, ela detinha elementos de seu “eu” próprios das qualidades esperadas de um homem.

A partir da segunda metade do século XVI, com o surgimento das companhias de teatro, das *commedia dell'arte* na Itália, as mulheres foram sendo aceitas como profissionais e ganhando espaço. Isabella Andreini deteve o papel principal de *prima donna innamorata* na mais importante companhia de *commedia* da época, os *Gelosi*, e juntamente com seu marido Francesco e o autor Flameo Scala escreveu e desenvolveu os complicados argumentos que acabaram por construir o repertório modelo da sua arte. Isabella escreveu uma peça intitulada *La Pazzia*, onde revelou sua habilidade em desempenhar todos os papéis importantes, tanto masculinos quanto femininos. O seu casamento exemplar a redimiu do estigma de meretriz, concedendo-lhe uma sepultura na igreja. Em resumo, Isabella Andreini demonstrou que as mulheres podiam prosseguir uma carreira fora de casa e, sobretudo, mais artística do que sexual.

Com o tempo o teatro não seria mais estigmatizado “como um *bordello*, ou mesmo como um espalho universal da natureza”, segundo escreve Nicholson, “mas antes como uma escola de virtudes civilizadas e de compostura sexual: os reinados da *ingenue* vitoriana e das mulheres perdidas que se redimem estavam prestes a nascer” (1990, p 366). Este novo significado rendeu ao teatro o destaque que merecia, por assim dizer, não sendo associado ao local da “perdição”, da prostituição, mas um espeço das artes, de uma das mais antigas da humanidade. Voltando seu olhar à imagem da mulher, Françoise Borin afirma que,

Questionar as imagens sobre a mulher é interrogar documentos tirados de seu contexto por meio de uma selecção necessariamente subjectiva, é focar o olhar sobre um objecto isolado, e, por isso mesmo, distorcido, é vê-los com os olhos de hoje, porque “a imagem figurativa é fixa mas a percepção é móvel”. (BORIN, 1990, p 253)

Borin enfatiza o quão importante é mudarmos nossas percepções acerca das imagens produzidas em uma época, pois o que já foi feito não muda, a imagem está lá estática, mas o que não pode ser conservado é manter o mesmo olhar crítico, sem a possibilidade de uma renovação, ou igualmente observar sob outro ponto de vista naquilo

que fora produzido a fim de buscar novas formas de interpretação. A imagem da mulher é rica, segundo as definições de Borin, pois é difícil separar o real do imaginário, a divisão entre obra-de-arte e os dados dos documentos. À mulher é atribuída a dupla imagem de anjo, na Igreja, e o demônio, em casa. Entre as mulheres autoras de imagens, pintoras de profissão reconhecidas como tal, destacam-se entre outras Artemisia Gentileschi e Clara Poeters.

A seguir daremos destaque a duas mulheres que dedicaremos nossas próximas linhas exclusivamente a elas (inclusive nos demais Capítulos II e III). Agora serão contadas suas histórias, analisadas suas vidas e parcialmente suas obras (maior detalhe analítico nos Capítulos seguintes, II com as obras poéticas e no III as obras epistolares).

### 1.3. Mulheres com a pluma nas mãos

Agora, daremos espaço a duas poetisas da Renascença italiana, Veronica Gambara (Pralboino 1485 - Correggio 1550) e Veronica Franco (Veneza, 1546 – 1591), as mulheres que dedicaremos nossas próximas linhas. As atenções estarão voltadas única e exclusivamente para elas. Começemos pela primeira, a senhora de Correggio, Veronica Gambara (**Figura 2**<sup>7</sup>, ao lado). Veronica nasceu em Pralboino, perto de Brescia, um feudo da família Gambara, na noite entre 29 e 30 de novembro de 1485, filha do conde Gianfrancesco e de Alda Pio, da família dos senhores de Carpi. Veronica teve quatro irmãos e duas irmãs: Camillo, Uberto, Brunoro, Ippolito, Violante e Isotta. Ela foi educada por Pietro Bembo, mas muito dificilmente seguiu o legado de sua poesia.



**Figura 2:** Gravura de Veronica Gambara

<sup>7</sup> CAGNONI, Domenico. Gravura de Veronica Gambara. 1789, 1 original de arte, gravura sob papel, Edição de luxo p&b. Retirada da obra: Rime e lettere di Veronica Gambara raccolte da Felice Rizzardi, Brescia, 1789.

Segundo Luigi Amaduzzi, o que parece mais evidente é que a orientação do Veneziano (como era conhecido Bembo) foi muito aproveitada por Gambara, como sendo evidenciado pelo fato de que lhe enviou cada um de seus poemas e aderindo ao julgamento de Bembo. Nas palavras do autor, “ela esperou amorosamente para aprender a língua latina, e também a língua grega, aplicou-se com verdadeiro ardor ao estudo das Sagradas Escrituras e da Filosofia, em que obteve a láurea” (1889, p 06). Essas várias disciplinas seriam usadas como matéria-prima à sua erudição para cultivar suas poesias, repletas de um sentimento profundo e requintado vocabulário.

O acontecimento decisivo na vida de Gambara foi, segundo Franco Pignatti, o casamento com o conde Giberto X de Correggio, que permaneceu viúvo, sem descendência masculina, de Violante Pico (PIGNATTI, 1999). Para celebrar o casamento, foi necessário esperar a dispensa papal (emitida a 06 de outubro de 1508), devido aos laços de consanguinidade que ligavam os dois cônjuges em virtude de suas mães serem parentes de Marco Pio da Carpi. Gambara estabeleceu-se em Correggio apenas em 1509, aos 24 anos de idade, e logo deu a seu marido a tão esperada prole masculina: Ippolito e Girolamo. Após o tratamento para uma doença grave contraída após o segundo nascimento Veronica ficou incapaz de engravidar.

No final de 1511, por ocasião da morte de seu pai, Veronica juntamente com seus dois filhos, foi para Brescia quando em fevereiro de 1512, estando ainda na cidade, ocorreu o levante contra o domínio francês. Ela conseguiu escapar do saque do palácio e da violência se refugiando com sua mãe na fortaleza. Recuperou sua liberdade logo depois, graças à derrota das tropas francesas lideradas por Gaston de Foix (PIZZAGALLI, 2004).

Com a morte de Giberto, ocorrida em 26 de agosto de 1518 Veronica jurou lealdade ao falecido marido, rejeitando a ideia de um segundo casamento. A Condessa entrou em luto profundo, usando só vestidos pretos e mandou que ornassem seus aposentos com cores de luto, que segundo Daniela Pizzagalli, na porta do seu quarto foi escrito os versos do poeta romano Virgílio “dedicado por Dione ao falecido marido Sibeo: *Ille meos primus, qui me Junxit sibi, amores; Abstulit, Ille habeat secum, sepulcro servetque* (Aquele que se uniu a mim levou o amor embora; eu mantenho você como você o mantém no sepulcro)” (2004, p 60). Veronica Gambara sozinha assumiu o governo de Correggio e a tutela das enteadas e de seus filhos, tendo de tomar muitas decisões depois do falecimento de seu amado marido.

Com a morte de Giberto, Verônica Gambara permaneceu como usufrutuária de suas faculdades e guardiã de seus filhos, ela passou a prover a educação e o *status* que desejava digno do nome. No governo, ela exprimiu tanto zelo, tanta sabedoria e muita bondade para com seus súditos, que os tornou muito queridos. Ela enviou para efetuar o casamento das duas filhas, Genebra e Constança, que Giberto teve de sua primeira esposa; a primeira foi casada com o Conde Paolo Fregoso de Gênova, a segunda com Alessandro Gonzaga, Conde de Novellara. (AMADUZZI, 1889, p 08)

O autor oitocentista supracitado descreve com base em conceitos e adjetivos apropriados por ele para elencar características à Condessa de Correggio, tornando-a “doce, gentil e amável”, cujos adjetivos são reforçados por quem escreve sobre Gambara, como Pizzagalli, (2004), por exemplo, que fez um estudo biográfico acerca da Condessa, elencando aspectos de sua vida antes e durante o casamento e depois da viuvez, de suas relações políticas, e seu ímpeto religioso. Além, é claro de uma análise parcial de suas obras poético-epistolar, mas prende sua atenção mais detalhadamente na vida de Veronica Gambara.

A leitura perspicaz da situação no norte da Itália levou Gambara a abandonar a tradicional orientação pró-francesa, segundo Franco Pignatti (1999), também seguida pela família paterna, para vincular com determinação cada vez maior o destino do Estado ao partido imperial (em 1520 o feudo recebeu uma nova investidura por Carlos V), linha política de Correggio até o final do século. XVI. Dando-lhe as instruções necessárias, Veronica encaminhou Ippolito, destinado à sucessão, ao comércio de armas que exercia sob a insígnia cesariana e Girolamo abraçou o estado eclesiástico.

Em 1528, o Papa Clemente VII, segundo Pignatti (1999), enviou Uberto Gambara a Bolonha como governador e com o título de *vicelegato* do cardeal Innocenzo Cibo. Veronica apressou-se a enviar o segundo filho para o tio, para que pudesse praticar as manobras diplomáticas e obter uma conduta no exército imperial para Ippolito. No final do ano Veronica se mudou para Bolonha, onde também se encontrava seu irmão Brunoro, exilado de Brescia ocupada pelos venezianos. Em posição de destaque, Gambara encontrou-se desfrutando de um posto de prestígio por ocasião do encontro entre o Papa e o Imperador ocorrido em 1529-30 e pôde participar dos prêmios dados a Uberto e Brunoro que, na paz que foi concluída pelo Imperador com Veneza, obteve a restituição de todos os feudos familiares usurpados durante a guerra na Itália.

Ao mesmo tempo, segundo o supracitado autor, a fama que foi adquirida com suas rimas permitiu Veronica Gambara receber em sua casa bolonhesa os escritores mais

famosos da época tais como: Pietro Bembo, Francesco Maria Molza, Bernardo Cappello, Giovanni Mauro, Gian Giorgio Trissino. Esta aproximação também foi proveitosa para que ela pudesse intensificar os conhecimentos acadêmicos e manter relações que assim que retomou para Correggio não podia deixar de cultivar por meio de cartas. O favor imperial e a estima que a rodeavam, tomaram forma especialmente nos dois dias de estadia de Carlos V em Correggio, em março de 1530, no caminho de volta à Alemanha.

A pompa e dedicação prodigalizadas em acolher o soberano foram valorizadas como um guia precioso para a proteção do território *correggesco* dos danos das próximas guerras. No entanto, segundo o supracitado autor, a garantia imperial não impediu os ataques de Alfonso d'Avalos, Marquês de Vasto em 1531. Com o fim do trânsito da corte cesárea, Gambara retornou definitivamente a Correggio e, em janeiro de 1533, Veronica recebe novamente Carlos V, que fora à Itália para um novo encontro com o Papa Clemente VII, em junho do mesmo ano, em Veneza. Em 1538, quando Galeotto Pico invadiu o condado de Correggio, Veronica defendia o Estado pela força e expulsou o invasor, além de ter combatido a pestilência que se espalhava entre os súditos (PIGNATTI, 1999). O destino do condado tinha, entretanto, sido firmemente ligado ao partido imperial, enquanto boas relações existiam com Papa Paulo III e seus sobrinhos poderosos, até mesmo na criação do Ducado de Panna e Piacenza, ao qual Uberto Gambara deu sua contribuição diplomática ativa (PIGNATTI, 1999).

Por anos, Veronica manteve seus estudos poéticos e a correspondência com os escritores. Amaduzzi afirma que as cartas refletem, assim como a poesia, a sua boa índole, generosa, amável, apaixonada, e estão dotadas com a elegância simples. As cartas assim como os poemas, segundo escreve Amaduzzi, refletem,

(...) sua natureza boa, generosa, amável, apaixonada, e são dotados dessa elegância simples para que não se cansem de lê-los, na verdade quase a leitura de um convida a você ao outro, porque em cada um encontra um sentimento, um novo conceito, e todos tecem a história da sua vida, e apontam para a afetuosa amiga dos letrados, pronta para ajudar os pobres, a justa e ciumenta guardiã da honra de seu nome e de seus súditos. (AMADUZZI, 1889, p 14).

O já referido autor sempre reforça os adjetivos conferidos à Veronica Gambara, inclusive os espelhando em sua escrita poética, como se fossem uma extensão de sua autora. O autor chega à conclusão de que há duas Gambara: “aquela que canta as afeições domésticas mais sublimes, mais ocultas e mais delicadas; as paixões mais nobres; a outra que se engolfa nas teses mais complicadas da Teologia e da Filosofia” (1889, p 14).



Talvez esta conclusão feita por Amaduzzi no final do século XIX possa se manter, ou não, e isto veremos melhor nas linhas dos Capítulos II e III, em que observaremos as poesias e as cartas, respectivamente. Se realmente as fontes bibliográficas convergem para uma mulher de caráter ilibado e muito generoso para com aqueles que a cercam, também demonstram uma grande governante e astuta estrategista política, que ficará mais evidente na leitura analítica de suas cartas e de suas poesias, nos próximos capítulos.

Agora será a vez de outra dama da poesia renascentista italiana, Veronica Franco. Franco nasceu em Veneza em 1546, filha de Francesco, pertencente a uma família da classe dos chamados *cidadãos originais*, e de Paola Fracassa, cortesã, que logo iniciou a filha para sua própria profissão, fazendo parte do *Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*<sup>8</sup> impresso por volta de 1565. Chamando-se cortesãs, segundo aponta Floriana Calitti (1998), elas se arrogavam o direito de distinguir-se das outras (distinção que muitas vezes foi passada nas crônicas e atos notariais da época), usando na maioria dos casos a ajuda de literatos e políticos influentes (CALITTI,1998).

Veronica Franco tinha três irmãos: Girolamo, que morreu durante a praga de 1575, Orazio e Serafino, “qual è in man de Turchi<sup>9</sup>”, como ela mesma escreveu em seu testamento. Ela se casou muito jovem com Paolo Panizza, de profissão médica, mas se separou pouco depois. É certo que, segundo Calitti, em 1582 ele já estava morto (CALITTI,1998). Entre seus mecenas estão, segundo Calitti, Marcantonio della Torre, Lodovico Ramberti, Guido Antonio Pizzamano. De acordo com o que ela mesma declara, Franco teve dois filhos, Achilietto, talvez de Giacomo Baballi de Dubrovnik, e Enea, do patricio Andrea Tron, embora durante o julgamento, em 1580, a cortesã tenha dito que tinha dado à luz seis vezes, tal fato é confirmado por Margareth Rosenthal em sua obra *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*<sup>10</sup> (1993, p 66).

---

<sup>8</sup> Tradução livre: Catálogo de todas as principais e mais honradas cortesãs de Veneza.

<sup>9</sup> Tradução livre: “o que estava nas mãos dos turcos”.

<sup>10</sup> Tradução livre: A cortesã honesta: Veronica Franco, cidadã e escritora na Veneza do século XVI.

Em seu auge, segundo escrevem Laura Stortoni (1997), Calitti (1998), Rosenthal (1993), Ana Paula Martins (2002), entre outros, Veronica Franco pertenceu ao círculo do famoso estudioso Domenico Venier (ou Veniero). Veronica fora retratada por artistas como Tiziano, Tintoretto (**Figura 3<sup>11</sup>**, ao lado), Carpaccio. O retrato ao lado foi dado de presente pelo artista à cortesã. Sua fama era tal que em 1574, ela foi contratada pela República de Veneza para entreter o jovem Henrique III de Valois, a caminho de Paris



**Figura 5:** Quadro de Veronica Franco, por Jacopo Tintoretto (1575)

para receber a coroa da França. Há relatos de que Veronica deu-lhe um autorretrato feito de uma preciosa tinta, e escreveu-lhe cartas (presentes no Capítulo III) e compôs dois sonetos (presentes no Capítulo II) para seu ilustre visitante.

Margaret Rosenthal apresenta inicialmente Veronica Franco como uma mulher destacada das demais, com certa negociação dentro da sociedade veneziana e como outros autores de seu tempo e seus conterrâneos. Segundo aponta a citada autora,

Como uma cortesã escritora, Franco competia abertamente com homens contemporâneos para visibilidade pública. (...) Franco revela em suas obras literárias e nos acontecimentos de sua vida a complexidade desse

<sup>11</sup> TINTORETTO, J. **Retrato de Veronica Franco**, 1575, um original de arte, óleo sobre tela, 61,4 cm x 47,1 cm, Worcester Art Museum, Massachusetts, EUA.

equilíbrio entre negociação e acomodação, exigido especialmente de mulheres escritoras do início do período moderno, se esperasse garantir a patronagem de mentores masculinos. Franco aceita os termos do concurso literário como um desafio que enfrenta com coragem e bravura incomum, especialmente quando se defende de assaltos viciosos a sua honra pública. O seu sucesso na autodefesa e a habilidade artística de apresentar um autorretrato de compilação em suas obras publicadas, sobre o que radicalmente ultrapassa as premissas sobre a cortesã veneziana, é a história que este livro direcionará. (ROSENTHAL, 1993, p 02)

A historiadora norte-americana supracitada enfatiza o poder de negociação que Franco teve em seu tempo para com seus contemporâneos em razão de seu “treinamento” como poetisa, por assim dizer, no caso a modelagem de seu estilo tendo como referência principal homens, a exemplo de seu mentor e mecenas Domenico Vernier (principal responsável por ela ter sido quem foi e ter obtido tamanho sucesso de tão grande desenvoltura retórica).

Quando se trata das cortesãs de Veneza, a imaginação já flui para símbolos sexuais licenciosos, beleza e isolamentos sociais. Esta fascinação atraía visitantes estrangeiros que viajavam longas distâncias para conhecer a fama das *cortegiane oneste* (honestas ou honradas cortesãs). Dentro do “mundo” das cortesãs havia uma categoria elevada de cortesã, a honesta cortesã, estas eram “mulheres muito cultas, que tiveram uma formação humanista tão sólida e bem cuidada como as damas de palácio ou as filhas dos humanistas” (MARTINS p 191). De acordo com Martins, elas eram mantidas por homens poderosos e ricos ou protegidas por humanistas que as admiravam, foram seus amantes, e, que jamais se expunham publicamente como as prostitutas. A cortesã honesta não só estava corporificada numa cidade imersa em luxúria, espetáculos, disfarces, comercialização, voluptuosidade e sexualidades como Veneza, por exemplo, mas também teria em suas mãos o destino da república, pois além de diversão, atrações turísticas, ela traria o subsequente declínio, pois era a representação da imoralidade, da transmissão de doenças e pecado (ligado à bruxaria) (ROSENTHAL, 1993). Esta era uma construção interessante e muito importante que explica a “culpa” das cortesãs e a maledicência recaída sobre Veronica Franco, por exemplo. Glorificadas em verso, imortalizadas em pinturas de mestres como Rafael, Tiziano, Tintoretto, as cortesãs carregavam a marca da sexualidade livre e da venalidade que era indelével, embora nem sempre tão visível (MARTINS, 2012). A cortesã era visivelmente diferente da simples prostituta ou da meretriz “que ficavam nas ruas oferecendo seus dotes físicos e proezas sexuais” (MARTINS p 191). Diferentemente das mulheres das elites que eram constantemente

vigiadas e tinham a honra “protegida” pelos homens, as honestas cortesãs precisavam da vida pública por ter sido educadas na cultura humanista e erudita. Algumas cortesãs ambicionaram a *virtù* por intermédio daquilo que lhes era possível, a escrita. Elas participam de ciclos acadêmicos e poéticos como Veronica Franco ou Gaspara Stampa, escreviam cartas, tratados, textos em prosa como Tullia d’Aragona, etc.

Segundo destaca Rosenthal, “as contas deixadas pelo turista inicial e moderno louvam cortesãs honestas por sua beleza, por seus talentos como conversadoras altamente sofisticadas e retóricas astutas, e sua destreza em se dirigir para um caminho de restrições sociais e hierarquias de classe vagamente organizadas” (1993, p 02). A palavra “honestas” é muito empregada para caracterizar a categoria mais elevada de cortesãs, que trabalhavam “honradamente” como atrações, acompanhantes, conversadoras e boas debatedoras, além de exímias escritoras de cartas e poesias, exemplo também da Gaspara Stampa (nascida em Pádua e criada em Veneza) e Tullia D’Aragona (nascida em Roma), famosas cortesãs e poetisas.

Segundo a referida autora quando descreve as imagens de relatos referentes à Veneza, os escritos de diários e crônicas de viagens modernos apontavam a natureza paradoxal da cidade. Tais relatos, segundo a autora, “geraram a construção de maravilhosas anedotas acerca das cortesãs de Veneza em todos os níveis” (1993, p 03). Estas descrições tiveram um efeito que caminhou para o obscuro, contudo, tornavam-se importantes distinções entre o mito cultural e as realidades de trabalho na república veneziana: eles reforçam um pouco a desmistificação da construção de Veneza como uma cidade fundada sobre os princípios de igualdade, magnanimidades, harmonia doméstica e justiça para todos os cidadãos. Segundo a referida autora,

Invariavelmente, a honesta cortesã permanece assim, para o observador estrangeiro, como um código cultural ou cifra através do qual Veneza, a cidade secular, se publicou no século XVI. Elas oferecem a ela uma prova eloquente das políticas sociais progressistas da república, sua tolerância aos imigrantes estrangeiros e grupos marginais, e sua reputação de satisfação no início da Europa moderna. (ROSENTHAL, 1993, p 03)

A supracitada autora enfatizou como foi realizada esta construção imagética de República de Veneza tendo como pilastra basilar a fama das cortesãs, – praticamente tesouro nacional durante o período em que estiveram sob os holofotes do sucesso –, estas, por sua vez, que eram tidas como atrações “exóticas”. E o outro pilar era o da boa

reputação da “Dama do Adriático” (pegando de empréstimo uma expressão que Franco usava para referir-se à sua amada Veneza), cuja imagem de uma cidade totalmente “perfeita, dona da moral e dos costumes”, por assim dizer, que aceitava e acolhia tudo e todos com muita equidade, mas no fundo não era realmente assim.

No círculo literário de Domenico Venier, maior protetor e responsável por “moldar” Veronica Franco, ela encontrou seu maior algoz, o poeta Maffio, sobrinho de Domenico, e primo de Marco, um político veneziano, o grande amor da cortesã poetisa. Maffio travou verdadeiro duelo com Veronica em sua obra *Terze Rime* (1575), causando a *tensione*<sup>12</sup>, uma característica marcante nas *Rime*. A obra foi desenvolvida em formato de diálogo. Maffio tecia duras críticas às mulheres em suas poesias, exaltando as piores qualidades possíveis. Com Veronica não foi diferente, mas ele não imaginava receber respostas à altura, pelo menos não tão bem desenvolvidas e “argumentadas” como as *risposte* presentes nos *capitoli* de Franco.

Com o tempo, o mal-entendido foi esclarecido, Marco Venier (o amante de Veronica) podia provar que ele não estava envolvido na composição dos *capitoli* caluniosos. Maffio certa vez teria composto versos extremante ofensivos chamando Veronica de “ver unica puttana<sup>13</sup> (...)”. Os versos de Maffio estavam repletos de obscenidade e alcançaram seu fim, mas não estava muito clara a razão pela qual ele atacava Veronica. Havia duas possibilidades, segundo Isabel Rubín Vázquez de Parga, uma sendo o gosto do poeta que exercitava neste tipo de poesia obscena que estava na moda e que àquele século foi considerada aguda. Outra possibilidade seria que, como suspeitava a cortesã, Maffio tinha escrito o trabalho para difamá-la pago por alguém que estava interessado em criar problemas na relação entre Veronica Franco e Marco Venier.

Segundo Parga, a respeito dessa desavença entre Veronica e Maffio, a dor de Veronica se converteu em ira e desejo de vingança, ela respondeu em grande estilo, ressentida, mas com muita elegância. Veronica passa à defesa das mulheres e para ela, segundo a autora, a vã, ultrapassada e efêmera beleza feminina, retratada por muitos escritos da época e anteriores, se tornam nas *Rime* não um meio de elevação do amor humano a divino, mas um valor e um privilégio que se pode apreciar. Para a referida autora, “não há lugar para os sentimentos do pecado, para a mortificação da carne, para o desejo não saciado” (2009, p 34).

---

<sup>12</sup> Tradução livre: Tensão.

<sup>13</sup> Tradução livre: verdadeira e única prostituta.

Sobre os ataques de Maffio, Veronica respondeu não só “confundindo as acusações, mas usando o benefício da ambiguidade verbal de Maffio a ponto de torná-lo um elogio” (PARGA, p 35). A respeito do modo em que Veronica suportou os ataques de Maffio, Parga afirma que, “sua permanência e seu silêncio foram inúteis, interpretados pelo homem vil como um sinal de fraqueza, desta forma, em vez de se acalmar, ele dobrou a dose de seu ataque” (2009, p 37). E acrescenta ainda que, “esse fechamento revela como a “femmina vile”, a "puttana" desprezada, tem dignidade e coerência sobre a realidade de sua profissão e que se eleva muito mais do que seu detrator”. Franco se põe a defesa de si e de suas “companheiras de trabalho”, além de uma defesa maior das mulheres atacadas e difamadas por poetas, seus contemporâneos.

Em 1575, Veronica Franco foi chamada por Francesco Martinengo para cuidar da publicação de uma miscelânea comemorativa em homenagem ao Conde Estor Martinengo, que morreu naquele ano: *Rime di diversi eccellentissimi auttori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo conte di Malpaga. Raccolte et mandate all'illustre et valoroso colonnello il s. Francesco Martinengo, suo fratello, conte di Malpaga dalla signora Veronica Franca*<sup>14</sup> (s.n.t.), este fato foi atestado por Calitti e muitos autores que escreveram sobre a biografia de Veronica, inclusive Margaret Rosenthal em sua obra, cuja adaptação transformou-se em filme *Dangerous Beauty* (Port. *Em Luta pelo Amor*), dirigido por Marshall Herskovitz e lançado em 1998.

Em outubro de 1580, segundo Floriana Calitti (1999) e Margareth Rosenthal (1993), Veronica Franco, em duas sessões (de 8 e 13), acabou em frente à corte do Santo Ofício, anunciada como “Veronica Franca pubblica meretrice<sup>15</sup>”. Franco fora acusada de imoralidade dos trajes, e suspeita de feitiçaria, após a denúncia do preceptor de Achilietto, Rodolfo Vannitelli, que testemunhou que a viu recorrendo a feitiços e invocações diabólicas para encontrar os objetos anteriormente roubados de sua casa. Em particular, falava-se de uma prática muito na moda à época, a chamada “inghistara”, que era feita com um jarro cheio de água benta. O Tribunal a absolveu, talvez, também pela intervenção de influentes políticos venezianos, com o próprio Domenico Venier (ROSENTHAL,1993). Outro julgamento de maio de 1587 em que, segundo afirma Calitti, Franco denuncia certo Bortolo por comportamentos heréticos (*Archivio di Stato di Venezia, Sant'Uffizio*, 59, n. 30). Segundo escreve Calitti, com a idade de 34 anos

<sup>14</sup> Tradução livre: Rimas de vários excelentes autores na morte do ilustre senhor Estor Martinengo, conde de Malpaga. Recolhidos e enviados para o ilustre e valente coronel S. Francesco Martinengo, seu irmão, conde de Malpaga pela Sra. Verônica Franca.

<sup>15</sup> Tradução livre: Veronica Franca prostituta pública.

Veronica Franco decidiu abandonar a profissão de cortesã para se dedicar a obras de caridade. Veronica morreu em 22 de julho de 1591, aos 45 anos, conforme atentara o *Necrologi del magistrato alla Sanità*: “1591, 22 luglio. La Sig. Veronica Franca d'anni 45 da febre già giorni 20. S. Moisè<sup>16</sup>”, apresentado por Calitti.

Neste capítulo inicial da Dissertação trabalhamos três pontos norteadores: o primeiro, o Renascimento italiano, enfocando mais especificamente na escrita, dando destaque à feminina, em que escolhemos duas representantes que nos serviram de exemplo. O segundo ponto foi a análise da mulher moderna em seus espaços de ação (dentro e fora de casa) e as suas derivadas representações no imaginário artístico feito por quem as descreviam em determinadas situações, ora excelentes (com virtudes louváveis), ora más (com características ambivalentes<sup>17</sup>). E o terceiro foi abrir a pesquisa em si, contando a história das duas mulheres pesquisadas, Veronica Gambará e Veronica Franco, respectivamente.

A temática do Renascimento nos remete a pensar: o que afinal é renascer? O dicionário define como: Nascer de novo; crescer de novo, rebrotar; em sentido figurado recuperar forças, reviver; etc. No caso do renascer na Itália em transição da Idade Média para o Período Moderno, foi justamente o que destacamos logo no princípio deste texto dissertativo – auxiliado por autores como Burke, Burckhardt, etc, – o resgatar “das cinzas do tempo” o que era antigo, a glória da Roma dos Césares e gladiadores, do Senado (SPQR<sup>18</sup>) –, conjuntamente às heranças “recentes” dos cavaleiros do medieval, da cultura “bárbara”. As artes (pintura, arquitetura, escrita, etc) renascentistas eram a nova roupagem dada a uma mescla de ideias do antigo e do medieval, como os estudos e aprimoramentos feitos por seus inúmeros artistas que irradiaram suas técnicas e conhecimentos por toda a Europa.

Por fim, as Veronicas cujas obras mergulharemos com mais profundidade, bebendo de suas fontes, construindo uma análise delas. Não quis entrar muito em detalhes no quesito “fontes produzidas”, pois poderia me alongar excessivamente, mas farei essa averiguação mais intensa acerca das fontes, – poéticas (Capítulo II) e epistolares (Capítulo III). Buscaremos contrapô-las naquilo que têm em comum e expor as diferenças e particularidades das duas mulheres pesquisadas em suas escritas poético-

<sup>16</sup> Tradução livre: Obituários do magistrado de saúde: "1591, 22 de julho. A Sra. Verônica Franca de 45 anos de idade, morreu de febre já no dia 20 em San Moises”.

<sup>17</sup> Ambivalente: Que apresenta ambivalência; que possui, ao mesmo tempo, dois valores. Comportamento da pessoa que tende a se pautar em valores opostos.

<sup>18</sup> SPQR é um acrônimo para a frase latina *Senatus Populusque Romanus*, que pode ser traduzida como “O Senado e o Povo Romano”.

epistolares. O que elas têm a dizer em seus discursos produzidos nas rimas e nas cartas? Como lidam com as expressões que expõe em cada uma das fontes analisadas? Estas e outras perguntas é o que tentaremos responder no decorrer da Dissertação.



## CAPÍTULO II

### A VOZ POÉTICA FEMININA: EMOÇÕES EXPRESSAS NAS *RIME*

Neste Capítulo daremos ênfase especial à poesia, aos poemas selecionados das *Rime* de Veronica Gambara e das *Terze Rime* de Veronica Franco. Durante a escrita deste capítulo aprofundar-nos-emos sobre a “literatura” renascentista, enfatizando a poesia, a lírica poética, exatamente os sentimentos, as emoções, aquilo que esteve presente nas composições das Veronicas. O amor é um tema muito vigente durante a Renascença, pois quem aparece é o ser humano real com sentimentos variados, expressos e explorados. O sentimento do amor em todas as suas aparições, como o sofrimento, a correspondência amorosa, a felicidade, até mesmo o ódio, a guerra e a paz, é um tema deveras manifesto. As várias faces do “eu lírico” e suas personificações na poética das duas damas, é que almejamos discutir, tecendo uma análise de suas obras.

As *Rime* de Veronica Gambara, que utilizamos na pesquisa encontram-se num trabalho organizado por Alan Bullock, Olschki – *Departement of the Italian University of Western Australia, Firenze-Perth* em 1995 da Coleção *Letteratura italiana Einaudi*, disponibilizada na Internet. Aliás, há muitas obras de vários escritores, inteiras e com excelente qualidade espalhadas na Internet. Quanto à obra de Veronica Franco, esta é encontrada em várias edições de livros e sítios, mas a que utilizaremos como análise fora organizada por Stefano Bianchi; *collezione: Letture della civiltà letteraria; edizione: Mursia; Milano, 1995 – “Progetto Manuzio”*.

Durante a escrita deste capítulo abordaremos os aspectos de cada obra, teceremos uma análise aprofundada, com intuito de verificar as semelhanças e dissemelhanças, a essência dos poemas, contornos de cada poetisa expondo suas emoções etc. Nosso enfoque se direcionará à temática da cultura letrada renascentista feminina, focando nas obras das duas Veronicas. Neste Capítulo apresentaremos no texto corrido as traduções e a fonte original nos rodapés.

## 2.1. A poesia: análises e estruturas importantes

Num texto literário, segundo as definições de Antônio Cândido (1996), há essencialmente um aspecto que é a tradução de sentido e outro que é tradução do seu conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem. O estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo, e, sobretudo, como expressão. A expressão é o aspecto fundamental da arte e, portanto, da literatura. A análise, para Cândido, comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos. Segundo aponta Massaud Moisés (2007), existem formas especiais para que a poesia se manifeste. Segundo explica ao autor, constituem texto poético o soneto, a balada, a canção, a elegia, a égloga, o rondó, o rondel, a sextina, o vilancete, o poema em prosa. Texto em prosa é aquele, seguindo as definições apontadas por Moisés, em que se comunica a prosa, a saber: o conto, a novela e o romance, mas nada impede, porém, que numa forma poética se coagule a prosa, e vice-versa.

Todo poema, segundo aponta Cândido, é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, existe uma realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico”, como escreve Cândido parafraseando Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. O problema da expressividade dos sons está, segundo o referido autor, na correspondência entre som e um sentido necessário, cuja forma mais complexa é a sinestesia, ou simultaneidade de sensações. Segundo Norma Goldstein (1987), o poema, assim como toda obra de arte, tem uma unidade, fruto de características que lhes são próprias e que, ao analisá-lo, é possível isolarem alguns de seus aspectos, num procedimento didático, artificial e provisório. Nunca, acrescenta Goldstein, “se pode perder de vista a unidade do texto a ser recuperada no momento da interpretação quando o poema terá sua unidade orgânica restabelecida” (1987, p 05).

A corrente mais acatada de Linguística, segundo aponta Cândido, que vem de Ferdinand de Saussure postula que o signo linguístico (palavra) é composto de um significante e de um significado. O significante é a imagem acústica, o significado é o conceito que ela transmite. Assim, o signo "mesa" se constitui do som articulado que se

representa pelas letras m,e,s,a e da ideia do objeto mesa que ele representa.

As noções de “metro”, “verso” e “ritmo” fazem parte da nossa tradição literária (Brasil), segundo escreve Goldstein. O ritmo é, para a autora, formado pela sucessão, no verso, de unidades ritmadas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves. Cada verso ocupa uma linha, marcada por um ritmo específico. Um conjunto de versos, de acordo com Goldstein, compõe a estrofe, dentro do qual pode surgir outro postulado métrico: a rima, ou seja, a semelhança sonora no final de diferentes versos. Cada época teve sua preferência métrica e rítmica, segundo explica Norma Goldstein, sendo que ora se preferia uma, ora outra, ora ainda mesclava ou surgia uma inovação. Já a métrica é, para a autora, de certo modo exterior ao poema, cabendo ao poeta, ao compor, decidir se seguirá ou não às leis métricas que seriam seu ponto de suporte. Graças à criatividade do artista, o poema pronto tem um ritmo que lhe é próprio.

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, o tipo de verso escolhido pelo poeta, conforme expõe Goldstein, sendo que, ele, por sua vez, pode variar de uma série de efeitos sonoros ou jogos de repetições, onde cada combinação de recursos, escolhidos pelo poeta, resulta em um efeito novo. Por isso cada poema cria um novo ritmo. O verso de dez sílabas, ou decassílabo, foi um dos versos preferidos pelos poetas clássicos do século XVI, segundo a referida autora. Ele domina o poema épico de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, aparece nos sonetos da época e de todas as outras épocas, por ter sido um verso musical de grande efeito. No Classicismo, havia, segundo acrescenta a autora, dois tipos de decassílabos, o heroico com E.R<sup>19</sup>. 10 (6-10) e o sáfico com E.R. 10 (4-8-10).

Em muitos textos poéticos, o uso de metáfora foi muito comum e o efeito estilístico, cuja referência aos deuses, semideuses, heróis e heroínas dos tempos greco-romanos, ou mesmo de outra mitologia como a cristã, para exaltação de homens e mulheres modernos nos versos dos poetas e poetisas do Renascimento, fazia com que quem escutasse se sentisse transportado para a realidade neles cantada. Até mesmo as descrições bucólicas de poemas pastoris sobre determinada localidade nos fazem viajar nas estrofes e para o lugar maravilhosamente descrito por quem compôs os versos. Transpondo a imagem para o vocabulário estritamente literário, segundo Moisés escreve,

---

<sup>19</sup> Esquema rítmico, que segundo a definição de Norma Goldstein: “é nome que se dá fórmula que indica quantas sílabas poéticas tem o verso (fora dos parênteses) e quais as sílabas acentuadas (dentro dos parênteses)” (GOLDSTEIN, 1987, p 77).

dir-se-ia que a metáfora seria uma palavra-chave, ou palavra catalisadora, ou palavra-matriz, cercada de palavras secundárias ou dependentes, tudo compondo “atmosferas” poéticas. A obra toda de um poeta constituiria uma espécie de polimetáfora, ou hipermetáfora, composta de todas as metáforas que colaboram na estruturação dos seus poemas.

E se tratando do tempo do poema, segundo aponta Moisés, a poesia é a-histórica, a-narrativa, a-geográfica, pois na realidade, a poesia não se insere no tempo (embora possa escolher o tempo como tema), quer dizer, não se prende às dimensões do tempo, não se apresenta numa ordem temporal, cronológica, com um "antes" e um "depois" (um "antes" e um "depois" que balizassem a ordem do tempo, não a ordem com que as palavras se organizam no corpo do poema). Em suma, para Moisés, as emoções, sentimentos e conceitos que integram um poema ignoram qualquer sucessividade análoga à do tempo no relógio, e apenas se arquetam conforme um nexu psicológico ou inerente à própria substância da poesia, dir-se-ia um nexu emotivo-sentimental-conceptual.

O "tempo" interno do poema, segundo o referido autor, foge das regras do tempo histórico e apenas conhece o "tempo" da emoção-sentimento-conceito que neles se corporifica. Ao contrário do que podem parecer à primeira vista, as palavras do poema não são estáticas: num autêntico moto-contínuo, desloca-se no poema obediente a uma secreta lei de repulsão e atração, que se revela como ausência ou presença de afinidade ou analogia.

Para finalizar esta parte teórica sobre análise das poesias, suas estruturas, precisamos entender que conforme o modo pelo qual a rima se organiza ao longo do poema, segundo escreve Norma Goldstein, elas podem ser *cruzadas* (ou *alternadas*), *emparelhadas*, *interpoladas* ou *misturadas*. Geralmente as rimas ABAB CDCD, recebem o nome de cruzadas ou alternadas, portanto, nas rimas ABBA, as rimas “B” são emparelhadas e as rimas “A” são interpoladas. Para a autora, se as rimas tiverem outro tipo de configuração, chamam-se *misturadas*. Quando aparece um verso sem rima, chama-se rima perdida ou rima órfã.

### **2.1.2. Uma pequena explanação sobre a escrita feminina**

Antes de adentrarmos, de fato, na poesia das Veronicas, façamos uma reflexão rápida sobre a escrita feminina. Às mulheres, segundo aponta Perrot, era possível produzir literariamente, desde a Antiguidade, por meio de campos como a religião e o

imaginário: os caminhos místicos e literários; oração, meditação, poesia e romance. Michelle Perrot cita exemplos de mulheres como Safo, a poetisa grega que no final do século VII em Lesbos canta as jovens da aristocracia; a religiosa Hildegarde de Bingen, autora no século XII do *Hortus deliciarum* (O Jardim das Delícias, coleção de cantos gregorianos); Margarita Porete queimada como herege no século XIV; Catarina de Siena, advogada e conselheira do Papa; a grande Cristina de Pizán cuja *Cidade das Damas* marca uma ruptura no século XV, conforme escreve Perrot. Dois lugares eram favoráveis à escrita: os conventos e os salões, o claustro e a conversação a exemplo de Teresa de Ávila, as freiras de Port-Royal, a borgonhesa Gabrielle Suchon (1632-1703) que se afirmam como mulheres do livro.

No caso das mulheres modernas, elas dispunham de um espaço para fazer com que suas vozes fossem ouvidas e aproveitam-no para expor suas opiniões, sentimentos, conselhos. Geralmente nas cartas, (próximo tópico a ser trabalhado nesta Dissertação, no Capítulo III) era o meio pelo qual dispunham de maior liberdade de escrita. No âmbito poético desfrutavam de um lugar ao lado de grandes poetas masculinos, por vezes trocando rimas com eles, a exemplo de Vittoria Colonna que usava desta prática com Michelangelo, quando este compunha seus versos. De fato, na arte da escrita as mulheres conseguiam ter seu momento de brilho, não ofuscado por homens, mas igualadas a estes. Os ciclos literários eram um ambiente em que não se sentiam tão excluídas, pois eram ouvidas, podendo tecer suas críticas e expor-se por completo.

A escrita poética, assim como a epistolar, juntamente com a composição de diálogos e tratados enriquecida pelas oportuníssimas contribuições femininas, durante a Época Moderna, nos mostra como elas conseguiram destacar-se e até mesmo sobressair-se em relação a muitos de seus contemporâneos. E se tratando de Veronica Franco e Veronica Gambara, especialmente a segunda, uma característica muito comum em suas composições é a presença da elegia<sup>20</sup>.

Um detalhe sobre as obras das duas damas aqui pesquisadas: são compilações de poemas. No caso das *Terze Rime*, também dos de homens que escreviam à Veronica Franco. Foram publicados com o financiamento de Domenico Venier em 1575 em Veneza. A nossa versão foi mencionada na Introdução do Capítulo, contém 25 *capitoli* (versos epistolares), sendo 18 compostos por Franco e os demais, por cerca de sete homens, iniciando-se pelo de Marco Venier, cujo é intitulado *Del Magnifico Messer*

---

<sup>20</sup> Na literatura, elegia é uma poesia triste, melancólica ou complacente, especialmente composta como música para funeral, ou um lamento de morte.

*Marco Veniero alla Signora Veronica Franca*. Além dos *capitoli*, existem 15 *sonetti* (sonetos) de autoria de Franco no final da obra. As *Rime* de Gambara contém 67 *sonetti*, todos de sua autoria, com os mais variados temas: elegíaco, bucólico, sacro, exaltação de heróis. A versão utilizada também foi mencionada na Introdução deste capítulo. As obras poéticas e epistolares de Veronica Gambara também são encontradas na organização feita por Felice Rizzardi em 1759, cujo autor dedica-a a um parente distante de Gambara, o Conde Niccolò Gambara de Brescia.

A obra poética de Veronica Franco (*Terze Rime*), segundo Fausto Padilla, fora composta em formato de cancionero. Há duas partes diferenciadas no cancionero, de acordo com o autor, uma com cantos de sua juventude, onde predominam os tons de alegria e cantos de amor, onde Franco faz uma discreta referência à sua profissão de cortesã; a segunda parte é a de sua maturidade, a alegria vital deixa espaço para tons elegíacos e de lamentação cujo tema central é o amoroso, em que ela sofre pela traição do amante, por amor não correspondido ou pela ausência do amante. Cesare Catà aponta que em Veronica Franco, como em Della Casa e em Michelangelo, encontramos uma reavaliação filosófica *sui generis* do Neoplatonismo petrarquico. Franco destaca-se, segundo o citado autor, porque o lado físico inerente à relação de amor torna-se o tema da sua espiritualidade, transitando entre o erótico e o emocional, a exaltação e a aflição. O autor acrescenta que, a originalidade estilística de grande parte da poesia do século XVI pode ser entendida como uma filosófica reinterpretação do horizonte cristão neoplatônico oferecido por Petrarca sobre os topos de amor. Veronica Franco, nesta perspectiva interpretativa, retorna um neoplatonismo em que está no limiar do paradoxo, porque está estruturalmente ancorada à materialidade da existência. É, sem dúvida para o autor italiano, um traço profundamente “feminino” de sua mão, assim como em comparação à perspectiva filosófica de outras grandes poetisas italianas do século XVI, como, por exemplo, Vittoria Colonna e Gaspara Stampa. Catà faz uma pequena comparação entre Gaspara Stampa e Veronica Franco, ao dizer que,

De fato, onde em Gaspara Stampa encontramos uma reelaboração do tema do amor platônico a partir da questão da harmonia da alma, com sua "graça", em Veronica Franco assistimos a uma variação deste topos literário fundamental a partir do tema da paixão fervorosa da corporeidade, com seu "ímpeto". (CATÀ, 2009, p 363)

O supracitado autor compara as duas cortesãs poetisas em seus estilos de composição em que Stampa seria mais afiada com uma “graça harmoniosa” que partia de

sua maneira de reelaborar o neoplatonismo amoroso, e Franco rearranjou este último – ao seu modo – em que os topos literários foram elaborados partindo de seu ímpeto poético de compor suas rimas explorando mais o corpo e aos prazeres. Catà acrescenta que, o erotismo requintado que permeia os versos de Franco seria uma expressão de uma posição filosófica específica. Segundo o já citado autor, “a obra literária de Veronica pode ser corretamente definida como uma espécie de "petrarquismo herético": na qual a sistematização bembiana do cânone petrarquiano é conduzida a resultados formais, estilísticos e filosóficos peculiares” (2009, p 368). Em particular, para o autor, nos versos da poetisa veneziana, corpo e espírito vêm para coincidir na essência da beleza, sendo esta uma figura herética e erótica, característica da poesia de Veronica Franco.

Segundo aponta Padilla sobre as *Terze Rime*, “as notas que definem suas composições são especificadas em: realismo sensual e expressão da dor do amor. Temática que se expressa com um enredo e veia discursiva usando a terza rima como um metro.” (2002, p 106). O autor afirma de um modo geral acerca da obra de Franco que,

Ou seja, na obra do Franco aparecem elementos e características que remontam à poética siciliana, aos stilnovistas, a Petrarca e aos petrarquistas. Outras vezes, por sua própria intuição, ela faz pensar em Poesia Franciscana para cantar para a Natureza, ou em Poetas Realistas para referências a aspectos concretos e cotidianos. (PADILLA, 2012, p 107)

O supracitado autor aponta que Franco é uma poetisa que transita às vezes por estilos diferentes ao compor seus versos, carregando características e formas de cada um, o que denota uma boa formação acadêmica, providenciada por Domenico Venier ao “moldá-la” como poetisa e torná-la famosa e destacada.

A poetisa veneziana não revela nem em suas poesias nem em suas cartas, salvas exceções, o nome de seus correspondentes. A estrutura atípica de organização da obra de Franco, em formato de diálogo e desafios movidos pela *tensione* – especificamente nos *capitoli do incerto autore* – os quais, Maffio fazia-se presente e aproveitava para insultá-la em alguns deles é bem evidente em toda obra, e torna-se uma característica única do trabalho de Franco. Em momentos iniciais Maffio ataca a cortesã em seus versos, mas posteriormente, aparece como um homem “pobre e arrependido”, amorosamente desiludido, cujo amor não era correspondido pela tirana Veronica que dele só abusava e se divertia com sua desgraça.

Veronica teve três obstáculos masculinos presentes na sociedade veneziana,

segundo aponta Rosenthal, tanto na literatura, quanto no social e nos domínios legais: Maffio Vernier, o poeta que a atacou nas *Terze Rime*, Ri [e] dolfo Vannitelli, o descontente tutor de seus filhos que a denunciara ao Tribunal da Inquisição, e o inquisidor castigador, a quem foi forçada a se submeter durante o julgamento. A autora levanta uma hipótese sobre a presença ou não de Maffio nas *Terze Rime*,

Exatamente por que razões Franco chegou a acreditar, incorretamente, que os versos de Maffio (que ele compôs e circulou, presumivelmente em Ca 'Venier, enquanto ela estava ausente de Veneza) foram os de Marco Venier, interlocutor de Franco em suas *Terze Rime*, não é certo. Essa confusão não surpreende, no entanto, se considerarmos que até mesmo Domenico Venier havia experimentado compor versos no dialeto veneziano. Que ela quer preservar a confusão de identidades que os versos satíricos de Maffio geraram como uma ficção poética operacional em suas *Terze Rime* é importante. Diversos críticos avançaram a teoria de que Franco pretendia criar a ilusão de uma troca poética real. De acordo com essa visão, Franco foi a autora de todos os lados desse debate poético trilateral. Embora essa teoria seja intrigante, porque faria de Franco a única mulher escritora no período a assumir a voz do escritor masculino como sua, vai contra a informalidade das trocas poéticas, como eu a entendo, em Veneza durante a segunda metade do século XVI. Mesmo os poemas do poeta patricio Domenico Venier raramente chegavam ao ponto. Infelizmente, sem fontes de manuscritos para os poemas de Franco sobreviverem, é difícil provar qualquer teoria conclusivamente. (ROSENTHAL, 1993, pp 154 - 155)

A autora supracitada aponta um fato deveras interessante em expor uma teoria de que Franco teria deliberadamente assumido uma persona masculina para “dinamizar” sua obra como um debate, um “duelo de rimas”, para usar uma expressão mais adequada, no caso usufruindo de sua rixa com Maffio (ou qualquer outro homem) para tal. A autora aponta na teoria que Franco teria inventado até mesmo a rixa com o Maffio para fins de autopromoção. No entanto, concordo com Rosenthal na descrença de tal manipulação, pois a cortesã teria de inventar um estilo diferente de escrita, próprio a um homem, por exemplo, o que poderia leva-la a fracassar e também pelo fato exposto pela historiadora que de há falta de provas, de manuscritos comprobatórios da “falsificação” feita por Franco. Tais impedimentos minam a teoria.

A referida autora deixa claro em sua escrita acreditar que Veronica Franco não construiu um debate poético fictício, mas na verdade trocou poemas com Marco Venier (provavelmente o autor de todos os poemas agora rotulados por *incerto autore*) no salão literário de Domenico Venier, e que quando ela recebeu poemas de Maffio, ela acreditou incorretamente que foram enviados por Marco Venier. Domenico Venier, seu



"conselheiro" literário, aproveitou essa confusão como uma oportunidade incomum para Franco entrar em um debate poético interessante e divertido com Domenico como seu guia.

A *tensione* poética nas *Terze Rime* de Franco lança, de acordo com Rosenthal, luz sobre muitas das práticas poéticas de salão literário de Venier na segunda metade do século XVI. Composta ou como estrofes alternativas ou como poemas separados, a *tensione* abordava, segundo a autora, um tema específico e preestabelecido. Como a análise da *tensione* de Franco em relação à prática literária em Veneza do final do século XVI revela, segundo escreve a já referida aurora, pode-se pensar até que ponto ela reformulou uma tradição lírica amorosa existente para seus próprios fins e se apropriou de uma retórica pública tradicionalmente negada às mulheres renascentistas.

Alguns dos *capitoli* de Franco aderiram ao esquema de rimas de seu interlocutor, outros respondem ao tema definido por ele. Além disso, de acordo com Rosenthal, a *tensione* nos *capitoli* 1 e 2, 11 e 12, 13 e 14, e acima de tudo no *capitolo* 16, entrelaça em um só poema as manobras sociais e literárias de Franco, do núcleo da época de publicação das *Terze Rime*. A escolha de Franco de um gênero tradicionalmente associado ao debate polêmico é significativa por várias razões, de acordo com a autora. Em primeiro lugar, a *tensione* é especialmente adequada a uma poetisa cortesã, que por sua própria situação era frequentemente chamada, como no caso da Inquisição, para se defender contra as acusações forjadas. Segundo, Franco usa esse gênero para fazer uma leitura crítica dos louvores idólatras de seu interlocutor, expondo a natureza falsa dos conceitos de Petrarca. Na *tensione* poética das *Terze Rime*, de acordo com Rosenthal, como nos procedimentos do julgamento, Veronica Franco, como poetisa cortesã e mulher solitária e independente, entra em um território de casuística retórica, debate público e autodefesa tradicionalmente proibida às mulheres da Renascença.

Durante a primeira metade do século XVI, segundo a referida autora, o *capitolo* era a forma preferida para composições acadêmicas, satíricas e cômicas; foi herdada de uma complexa tradição poética que se estendeu até o *tenso* provençal, *I trionfi* de Petrarca e a lírica amorosa dos poetas de corte do Quattrocento. As *Terze Rime* de Veronica Franco representam, segundo Rosenthal, o único texto escrito por uma mulher exclusivamente em forma de *capitolo* durante a segunda metade do século XVI. Embora Domenico Venier nunca assuma uma presença ativa como interlocutor nas *Terze Rime*, seu papel, segundo a autora, como conselheiro literário e moral é frequentemente evocado em seus versos. Os *capitoli* 15, 18, 23 e 24 dirigem-se a um "signor" sem nome,

e nelas se referem a uma reunião de amigos em um salão literário com o propósito de conversação e troca literária.

Nem todos os *capitoli* de Veronica Franco convocam os detratores do sexo masculino para a batalha poética. Muitos de seus poemas epistolares, compostos no exílio de Veneza, segundo Rosenthal, meditam na afeição do amor em um modo lírico elegíaco. Afirmando que foi exilada pelo amante masculino vingativo, a elegia de Franco apresenta uma alternativa entre explosões acusatórias dirigidas a ele e meditações internas nas quais ela se dirige a seu próprio coração. A epístola do verso elegíaco herdada da antiguidade, combinando a carta em prosa com a queixa do verso amoroso registrava, segundo a autora, o sentimento contraditório de um poeta e as dramáticas mudanças de humor quando confrontado com um amante infiel. Enquanto suas cartas familiares comentam e refletem sobre as adversidades do amor com distanciamento psicológico, várias epístolas de versos elegíacos de Franco dramatizam cenas de traição entre amantes masculinos e femininos para denunciar a duplicidade no amor.

Em questões literárias e se tratando da temática amorosa, baseando-se fortemente na influência da filosofia neoplatônica de Marsílio Ficino, Daniela Pizzagalli destaca que tal temática “oferecia às mulheres um novo acesso, superando os preconceitos moralistas e religiosos de uma visão simbólica e estética. A sublimação do amor permitia, pelo menos em teoria, um papel igual entre homens e mulheres” (2004, p 18-19).

### **2.1.3. Poesia e versos cheios de sentimentos fortes**

Nesta seção da Dissertação serão expostos e analisados os excertos selecionados das poesias de Veronica Franco e as de Veronica Gambara. Ao todo foram lidos 67 poemas de Gambara, das quais selecionei 27. Já com Veronica Franco foram lidos e analisados 25 *capitoli* e 15 *sonetti* das quais foram selecionadas 17 *capitoli* e 5 *sonetti*. Contabilizando foi analisado um total de 107 poesias no geral e serão expostas 49 obras poéticas somando as quantidades produzidas pelas duas mulheres.

Para facilitar o desenvolvimento da análise e a escrita da Dissertação separei os versos das duas damas em 5 temas centrais, no entanto, é bom lembrar que muitas das poesias podem se encaixar em mais de uma tônica (ficará fácil de compreender tal fato durante a leitura do texto). As 5 temáticas são: 1) Bucólico (*Rime* 26; 37; 43; de Veronica Gambara, e o *Capitolo* XXV de Veronica Franco); 2) Exaltação/Homenagem (*Rime* 21; 25; 32; 42; 44; 45; 46; 48; 60; 61; 62; de Veronica Gambara, os *Capitoli* XI; XII e nos

*Sonetti* I; II; XI de Veronica Franco); 3) Proposta/Resposta (*Capitoli* I; II; IV; VII; X; XIII; XIV; XVI; XXIV de Veronica Franco); 4) Religiosa/sacro-pia (*Rime* 40: 55; 59; 66 de Veronica Gambara); 5) Tristeza/elegia/dor/sofrimento (*Rime* 1; 2; 3; 6; 8; 10; 14; 50 de Veronica Gambara, e os *Capitoli* III; XIX; XX; XXI; XXII, e os *Sonetti*: VI; XIII de Veronica Franco). Como podemos perceber há temáticas em comum e outras mais particulares a uma ou à outra Veronica. Seguiremos a ordem alfabética dos temas para expor as fontes e analisá-las dando corpo ao texto dissertativo.

Os sonetos da Condessa Veronica Gambara de Correggio, que em sua maioria são versos da aclamação, exaltando pessoas, em especial ao marido, ao Imperador Carlos V e suas façanhas, incluindo um poema reflexivo de imersão em si mesma. Daniela Pizzagalli diz que após a morte do Conde em 1518, tendo de assumir controle de tudo, inclusive de sua vida, Veronica Gambara pôde retomar a pena em mãos e compor poemas e escrever cartas, pois antes estando dedicada (por opção dela) única e exclusivamente aos filhos pequenos, tinha praticado pouco esta habilidade. Após casar as enteadas e encaminhar os filhos aos estudos, conseguia dedicar-se novamente às artes da escrita. Para esclarecer, os poemas de Gambara não foram todos compostos quando ficou viúva, mas durante todo o tempo de sua vida, em épocas com maior ou menor produção. Pizzagalli tece uma comparação entre Veronica Gambara e Vittoria Colonna que encaram a viuvez de maneiras diferentes, que prosseguiram suas vidas e tiveram acima de tudo uma renovação poética surpreendente. Nas palavras da autora,

(...) Se Vittoria Colonna, que após a viuvez passava a maior parte do tempo como hospede em um convento, incorporou o novo modelo feminino engajado na preservação de uma perfeição interior, Veronica estava necessariamente envolvida demais na vida ativa, entre a administração do feudo e da carreira dos filhos, para poder imergir totalmente nas coisas do espírito.

Ser mãe e, ao mesmo tempo, artista, dava-lhe uma posição anômala na paisagem cultural, pois a maternidade tendia a ser vista como a alternativa feminina à criatividade, uma prerrogativa masculina. Para Veronica, por outro lado, os dois papéis não se opuseram, eles seguiram na mesma direção. Através de seus poemas, ela pôde ser realizada como mãe e como mulher, porque sabia que era bom para seus filhos sendo apreciada no ato e, ao mesmo tempo, assegurava seu nome à imortalidade concedida pela fama aos poetas. (PIZZAGALLI, 2004, pp 115 – 116)

Conforme a autora supracitada, Veronica Gambara foi bem capaz de ser mãe e poetisa, além de governar seu povo, lidando com questões da maternidade, da política, diplomáticas e dos interesses de seus filhos, além de produzir artisticamente. E em

questões poéticas, a referida autora acrescenta ainda que,

A poesia, portanto, acompanhava constantemente a vida de Gambara, embora com uma função diferente à medida que a experiência progredia. Se na juventude representou acima de tudo a possibilidade de libertar as emoções, "chorando (... ou cantando feliz)", na idade madura permite que ela deixe sua marca no tecido da história, além de dar a ela uma oportunidade de visibilidade, por escapar das paredes estreitas do burgo para se encaixar na comunidade literária ideal, o único contexto em que uma mulher poderia aspirar a um papel não discriminado. Nesse sentido, o Congresso de Bolonha<sup>21</sup> de 1530 foi um divisor de águas fundamental na vida de Veronica. (PIZZAGALI, 2004, pp 117 – 118)

Como bem sabemos, a Condessa de Correggio participava dessas reuniões políticas desde a época em que acompanhava seu marido. Depois da morte dele, ela recebeu em sua casa (em Bologna e em Correggio) muitas autoridades temporais e espirituais, as quais lhes dedicavam versos apresentados para homenageá-las durante as visitas, que continham a presença de artistas e poetas da época.

Os versos capitulares de Veronica Franco foram originados, em sua maioria, durante sua participação no ciclo de artistas de Domenico Venier onde eram travadas as batalhas de proposta/ resposta entre seus membros masculinos e femininos, dos quais ela se destacou. Nem todos são desta dinâmica, pois carregam expressividades únicas da cortesã, como sua tristeza e lamentos, ou a aclamação de Fumane, ou mesmo Veneza, localidades que ela tinha muito apreço. Os sonetos já derivam de situações avulsas, da visita do Rei, a morte do herói da República, temáticas múltiplas que demonstram a versatilidade de Franco.

Segundo Padilla, entre as mulheres que tiveram suas obras poéticas destacadas dentro da órbita do petrarquismo, contam-se Vittoria Colonna (Roma), Isabella Morra (Matera), Veronica Gambara (Emília-Romagna), Gaspara Stampa (Pádua e Veneza) e Veronica Franco (Veneza). O período de maior apogeu das cortesãs poetisas foi o que abarca os dois quartos centrais do século XVI, ou seja, entre 1530-1576, que se fecha com as *Terze Rime* de Veronica Franco.

A seguir, iniciaremos a análise das fontes e alguns trechos dos poemas foram selecionados, pois destacam as paixões e teor dos discursos poéticos das poetisas. No ANEXO II encontram-se em sua íntegra, todos os poemas analisados nesta Dissertação.

---

<sup>21</sup> O Congresso de Bolonha refere-se ao encontro de representantes das principais potências italianas com o imperador Carlos V, após sua coroação nas mãos do papa Clemente VII, em 22 de fevereiro de 1530.

## 2.2. Poemas bucólicos: a arte de cantar as belezas da natureza

Começamos pelo tema de poesias bucólicas, que nos remete ao campo, às belezas da natureza descrita nas linhas dos poemas dessas duas poetisas do século XVI. Este tópico em especial nós encontraremos nas *Rime* 26; 37; 43; de Veronica Gambara, no *Capitolo* XXV de Veronica Franco, totalizando quatro poemas. Para melhor desenvolvimento das análises expositivas dos poemas, dividi-as em blocos.

O *Sonetto* 26<sup>22</sup> de Veronica Gambara foi composto para celebrar as belezas de uma paisagem em Brescia. Destacamos alguns trechos: “Sorri a terra, e de todas as partes trazem / mil doces e deliciosos odores; / coberta com várias e graciosas flores / na forma de um lindo céu tudo brilha. / Amor, que nesta temporada se fortalece novamente, / renova seus antigos amores em todos os corações, / e mil ardores caros e graciosos / de cada amante fiel em seu peito se acende. / (...) sozinha eu, de toda a minha paz colocada no banimento, / atacada de temores, aborrecimento e suspeita, / longe do meu bem vivo sofrendo”. Está é uma das primeiras descrições poéticas de Brescia – analisadas e apresentadas aqui neste texto –, quando Gambara retorna ao seu local de origem. Os versos apresentam em seu discurso poético o cantar sua alegre lembrança e por isso, transmitem a emoção da poetisa, além de que Gambara utiliza-se de uma construção estrutural sobre a ideia de paisagem agradável e melancólica para expor todo um teor bucólico de seu texto, mas ao mesmo tempo com tons de elegia, pois a remete a um passado que não tem retorno.

No *Sonetto* 37<sup>23</sup> de Veronica Gambara há algo semelhante, um saudosismo bucólico referente Brescia, local da infância de Gambara. Destacamos alguns trechos: “Pois, para minha sorte, tornei a vê-la / vós, colinas doces, e vós, águas limpas e frescas, / e vós, a quem a Natureza tanto gosta / vós, sitio gentil, vago e adornado, / (...) e louvar sempre aquele desejo que nasce / em mim de revê-lo novamente que estava adormecido / morto no coração, cercado de dor”. Nestes versos, como mencionado acima, Gambara louva sua terra-natal em sua construção poética da localidade em que ao caminhar por suas terras, canta as belezas em suas rimas.

<sup>22</sup> Original do Sonetto 26 de Veronica Gambara: Ride la terra, e d’ogni parte rende / mille soavi e dilettoni odori; / coperta di leggiadri e vaghi fiori / a guisa d’un bel ciel tutta risplende. / Amor, ch’in tal stagion forza riprende, / rinova in ogni cor gli antichi amori, / e mille cari e leggiadretti ardori / d’ogni fedele amante in petto accende. / (...) sola io, d’ogni mia pace posta in bando, / offesa da timor, noie, e sospetti, / lontana dal mio ben vivo penando.

<sup>23</sup> Original do Sonetto 37 de Veronica Gambara: Poiché, per mia ventura, a veder torno/ voi, dolci colli, e voi, chiare e fresch’acque, / e te, cui tanto a la Natura piacque/ farti, sito gentil, vago e adorno, / (...) e lodar sempre quel desir che nacque / in me di rivedervi che pria giacque/ morto nel cor, di dolor cinto intorno.

*Sonetto 43*<sup>24</sup> de Veronica Gambara é dedicado à sua pátria, Brescia, pode-se perceber no poema de temática bucólica e certos tons de saudosismo. Observamos este sentimento nos versos. Destacamos alguns trechos: “Salve, minha linda pátria, oh tu, feliz / tão amada pelo céu, rico país, / que como uma graciosa alma de fênix / mostra teu alto valor claro e potente / (...) com a sua memória no meio do meu coração / logo poderei te fazer honrarias”. Neste soneto Brescia é celebrada por Gambara quando volta para sua casa inicial e o modo como ela compôs com uso de metáforas e expressões que denotam as características de um poema pastoril cuja essência reflete a maneira pela qual Gambara descreve e eleva sua “patria”.

Daniela Pizzagalli comenta sobre como Veronica Gambara celebra seu retorno à Brescia (*Sonetto 43*) com um poema ao estilo petrarquico onde canta as belezas de sua terra natal com referências ao sensorial dela, a poetisa, que vê nostálgica sua tão amada pátria depois de vinte anos longe de Brescia. Segundo explica Pizzagalli,

O amor à pátria, na Itália do Renascimento, era um vínculo primitivo e ciumento, restrito a um círculo de muros, a uma paisagem medida com os olhos desde o momento do nascimento, e era uma experiência vivida com a exclusividade dos sentimentos infantis. Desde criança Veronica estava convencida do “valor chiaro e palese” que elevava sua cidade sobre as demais, quando na família ela ouviu a história de Brescia, disputada durante séculos pelos poderes vizinhos de Milão e Veneza, como se a posseção dessa terra era um objetivo irrevogável. (PIZZAGALLI, 2004, pp 11- 12)

A supracitada autora explica que Veronica sempre foi envolta nessa paixão pela terra-natal, desde criança escutando suas histórias, e que por isso era tão forte essa separação, resultando numa explosão sentimental quando de seu retorno, tendo ficado tantos anos longe de casa.

Quando se pensa em poesias de temática bucólica, pastoril, que é uma forma literária que remonta suas origens à Antiguidade greco-romana, com o poeta Virgílio<sup>25</sup> e os *Idílios*<sup>26</sup> de Teócrito de Siracusa<sup>27</sup>, por exemplo, tem-se em mente a vida campestre, o

<sup>24</sup> Original do *Sonetto 43* de Veronica Gambara: Salve, mia bella patria, o tu, felice/ tanto amato dal Ciel ricco paese,/ ch’a guisa di leggiadra alma fenice/ mostri l’alto valor chiaro e palese/ (...) con la memoria vostra in mezzo il core,/presto fia ’l mio potere in farvi onore.

<sup>25</sup> Públio Virgílio Maro ou Marão foi um poeta romano clássico, autor de três grandes obras da literatura latina, as *Éclogas*, as *Geórgicas*, e a *Eneida*. Uma série de poemas menores, contidos na *Appendix vergiliana*, são por vezes atribuídos a ele. Ele também foi o guia de Dante Alighieri em sua obra “*A Divina Comédia*” (1304 – 1321)

<sup>26</sup> *Idílio*: Originalmente, entre os antigos gregos, qualquer poema curto (descritivo, narrativo, dramático, épico ou lírico)

cantar das belezas – admiradas muitas vezes por deidades e criaturas pertencentes à mitologia – da vida nos campos e tudo que remete nosso pensamento para esses lugares tranquilos, o oposto da agitada e, muitas vezes turbulenta, vida citadina. No caso de Veronica Gambará seus versos vão além dessa pura exaltação do campo, têm muitos sentimentos pessoais, são mais próximos daquilo que ela realmente sentia ou queria transmitir aos seus leitores/ouvintes nas rimas, a exemplo da nostalgia em rever sua terra natal após anos longe.

Uma questão importante deve ser destacada, o fato de que toda essa exposição emotiva de Gambará não era algo bom, pois ela sofre; é um cantar lagrimoso de um tempo ido, de um local querido, de uma mulher que se destrói por dentro pela separação de sua terra natal. Aqui, encontramos-la uma poetisa melancólica. As expressões expostas não são e nem devem ser interpretadas de maneira igual ao que conhecemos hoje (o que seria um anacronismo), pois tudo àquele tempo podia ser meticulosamente calculado para transmitir certas “ideias”, ao público que lê ou ouve as declamações poéticas, mas não quer dizer que seja falso aquilo que ela sente ou emite ter sentido nos versos, pelo contrário. Faz parte do jogo de palavras que compõe as rimas tanto femininas quanto masculinas do período abordado.

E por fim, no *Capitolo XXV*<sup>28</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Senhora Veronica Franco, em louvor a Fumane, lugar do Ilustríssimo Senhor Conde Marcantonio della Torre, próximo à Verona” (*Della Signora Veronica Franca, In lode di Fumane*<sup>29</sup>, *luogo dell'Illustrissimo Signor Conte Marc'Antonio della Torre, Preposto*<sup>30</sup> *di Verona*). Veronica escreve este *capitolo* final de sua obra poética homenageando Fumane, como já foi dito acima, o local onde esteve hospedada na casa do Conde Marcantonio della Torre. Ela esteve lá enquanto exilada de Veneza, cuja partida lhe causou muito sofrimento, mas relembra as belezas e encantos da terra do conde. Destacamos trechos exemplares que melhor expõem o que é pretendido, demonstrar a expressão da lírica bucólica de Franco

---

<sup>27</sup> Teócrito foi o poeta grego de maior destaque no período helenístico. Nasceu em Siracusa e deve ter conhecido vários lugares da Magna Grécia, e inclusive no Egito, que se pode inferir de seus poemas. Destes, denominados idílios, chegaram-nos cerca de trinta, além de uns epigramas.

<sup>28</sup> Original do *Capitolo XXV* de Veronica Franco: (...) Da questo lo mio spirto non diviso / va ripetendo le bellezze eterne, / dal soverchio piacer vinto e conquiso. / (...) Oh che fiorita e feconda bellezza / quivi mostra e dispiega la natura, / raro altrove o non mai mostrarla avezza! / (...) Quivi 'l ciel manda il suo favor di sopra, / né men la terra in adornar tal parte / con gli altri, a gara, elementi s'adopra. / (...) In questo avventuroso almo paese / l'ornamento del ciel si mostra in terra, / ch'a farlo un paradiso in lui discese. / Di lieti colli adorno cerchio serra / l'infinita beltà del vago piano, / dove Flora e Pomona alberga ed erra. / (...)

<sup>29</sup> Fumane é uma comuna (município) na província de Verona na Itália região Veneto, localizado a cerca de 110 km (68 milhas) ao oeste de Veneza e cerca de 15 quilômetros (9 mi) a noroeste de Verona.

<sup>30</sup> Tradução Livre: Preposto é perto, próximo e/ou pertencente.

ao descrever alegremente a paisagem que via: “(...) Meu espírito, nunca desistindo deste lugar, / recorda suas infinitas belezas de novo e de novo, / vencido e conquistado pelo mais alto prazer. / (...) Oh, que florida e fecunda beleza / natureza lá exhibe e se desenrola, / que raramente ou nunca mostra em qualquer outro lugar! / (...) Aqui o céu envia seu favor de cima, / e a terra não faz menos esforço para competir, / adornando este lugar com seus próprios elementos. / (...) Neste campo abençoado e amoroso / os ornamentos do céu aparecem na terra, / e descem para torná-lo um paraíso. / Um círculo adornado por colinas alegres envolve / a beleza infinita da planície encantadora, / onde Flora e Pomona habitam e vagueiam<sup>31</sup>. / (...)”. Nas descrições de Franco, esta terra é tão maravilhosa que até as deusas da primavera e do verão moram e passeiam por lá. A palavra *cânone* pode-se aplicar na obra de Veronica, pois segundo os versos da poetisa, ela esteve constantemente inspirada, como se recebesse uma inspiração divina e as belezas de Fumane estavam perfeitamente medidas e milimetricamente arquitetadas, causando a sensação de perfeição visual, emocional.

Franco parte aos versos finais de exaltação, concluindo o quanto é bela a paisagem, o local como um todo, repleto de servos bem treinados para servirem ao seu senhor com maestria, sendo o conde, por sua vez muito agraciado por tanta fortuna, tanto quanto majestade em sua casa<sup>32</sup>: “(...) Então, única e amada terra de Fumane, / onde prazeres suficientes permanecem para fazer / cada sítio real um lugar de felicidade, / deixe Baia e Pozzuoli deixarem de se vangloriar<sup>33</sup>, / para o adorável Fumane contém dentro / todas as graças celestiais atribuídas a eles. / Todas as coisas excelentes e sobre-humanas, / doce para os olhos, para o gosto, e todos os outros sentidos, / as colinas são adoráveis para olhar e fácil de escalar. / E porque eu acho que, lá no fundo, daquele lugar, / quanto mais eu falo, menos o louvo, / e meus desejos por isso crescem mais intensos. / Voando em pensamentos, amarro minha língua em um nó”.

Este *Capitolo* de Franco com seus 565 versos compostos em 12 páginas, e que fecha a obra da cortesã (pelo menos em relação aos seus *capitoli*), celebra a passagem da

<sup>31</sup> Flora e Pomona eram as deusas romanas da primavera e do verão, e das flores e frutos que acompanhavam cada estação.

<sup>32</sup> Continuação da Original do Capitolo XXV de Veronica Franco: (...) Dunque, de le Fumane unica, amata / terra, ov'albergan le delizie, quante / ogni stanza real pòn far beata, / cedano Baie, e Pozzuol non si vante / ch'unite in loro han le vaghe Fumane / le grazie di là suso tutte quante. / Cose tutte eccellenti e sopraumane / dolci a la vista, al gusto, e gli altri sensi, / le piagge han grate agli occhi, al varcar plane. / E perch'al loco internamente io pensi, / quanto piú di lui parlo, e manco il lodo / e i miei desir di lui si fan piú intensi. / Volando col pensier, la lingua annodo.

<sup>33</sup> Baia e Pozzuoli eram villas napolitanas elogiadas na poesia de Luigi Tansillo, segundo Jones e Rosenthal nos informam.



Villa em que esteve hospedada durante seu período de exílio, além da casa e ao Conde Marcantonio della Torre. Era praticamente um Paraíso na Terra, invejado pelos deuses da Antiguidade, pelos mortais seres humanos, de tão incomparável a qualquer obra realizada por reis ou imperadores, como bem salienta Franco inúmeras vezes durante o texto poético. No *capitolo*, encontramos uma mistura de intencionalidades por parte de Franco que ao cantar as terras do seu anfitrião, lhe exalta como um deus e ao local como um perfeito paraíso, como já destacamos, mas também expõe sua saudade de casa, canta ora alegre, ora triste, ora admirada, ora distante em seus pensamentos. Franco tece comparações e faz inúmeras referências a deidades, a elementos naturais, entre outras coisas, – o tempo todo na escrita dos versos –, mas acima de tudo transmite em sua “fala lírica”, por assim dizer, sua astúcia de cortesã ao “cortejar” o conde della Torre. É perceptível no texto poético a presença do elemento “cortesão”, mais especificamente nas trocas de “elogios”, com certa flexibilidade, cujo componente era parte fulcral de um ritual comum à época, a cortesia, evidente nos gestos de corte, de aclamação de quem lhe foi cortês. Este elemento será destacado no próximo tópico, e sobre essa prática a desenvolverei melhor adiante. Como no caso de Gambara, dizer que Franco tem astúcia ou predisposição a ser flexível (ou no popular: “ter jogo de cintura”), não significa que seja no sentido ruim do termo, como conhecemos hoje, mas em saber lidar com as palavras de maneira inteligente. É um verdadeiro “jogo de sedução” por meio das rimas.

### **2.3. A poesia da exaltação dos deuses e heróis**

As poesias do segundo ponto temático retratam o panteão dos deuses e heróis da Antiguidade, os cavaleiros medievais e os nobres modernos que se misturam na personificação ideal daquele que é representado pelas poetisas. Quase um culto aos dons e narrativa de seus feitos sobre-humanos de quem as autoras homenageiam nas estrofes de seus versos. Tal temática de “Exaltação/Homenagem” pode ser encontrada nas *Rime* 21; 32; 42; 45; 48; 61; 62; de Veronica Gambara, e nos *Capitoli* XI; XII e nos *Sonetti* I; II; XI de Veronica Franco, totalizando 12 poemas. Este tema foi aquietado com os poemas em que suas autoras dirigiam-se a alguém ou a algo, expressando seus sentimentos e pensamentos, ou seja, foi pensado focando na alteridade, na relação delas com esse “outro”. Para melhor desenvolvimento da análise expositiva, dividi-a em blocos.

O *Madrigal*<sup>34</sup> 21<sup>35</sup> de Veronica Gambara homenageia os olhos do Conde Giberto X de Correggio, seu marido e eterno amor. Destacamos alguns trechos: “Olhos brilhantes e lindos / Como pode ser que, no mesmo momento, / Surgir de vós são essas novas formas e muitas delas? / Feliz, vago, orgulhoso, humilde, ativo / Mostrou, em um único momento, ondas de esperança / (...) Agora, portanto, vós sois minha vida e morte. / Olhos felizes, olhos abençoados e amados, / Seja sempre calmo, alegre e brilhante”. Neste poema pode-se perceber uma expressão de uma prova do amor de Veronica por seu marido, onde ela elogia de várias maneiras os olhos dele. É um amor cortês, onde a escritora se coloca em uma situação de submissão e usa expressões que denotam tal atitude dela. Tem-se a presença da manifestação desse amor, mas acima de tudo é caracterizado como pertencente ao estilo contemplativo por parte de Gambara em relação ao marido que tem suas características elevadas, admiradas pela visão de sua esposa, a condessa que enxerga nele (ou outro) as qualidades de um ser perfeito, retratadas pelo olhar. O olhar dele fascina-a e ela se deixa dominar, entra no jogo de sedução e expressa este, por sua vez, em suas rimas.

No *Capitolo XI*<sup>36</sup>, intitulado “De Incerto Autor” (*D’incerto Autore*). Destacamos alguns trechos: “Verdadeiramente, justa Verona, vós sois única, / Agora que a minha Veronica gentil / embeleza-vos com sua beleza única. / Ela, que nunca teve igual ou par, / A ninfa do Adriático, agora com vosso belo rosto / traz-lhe no meio de inverno um Abril alegre; / o sol de seu rosto e as estrelas de seus olhos / e a serenidade calma de sua doce risada / tornai-vos, de fato, para um céu na terra; / Mas o intelecto brilhante que o mover celestial / deu-lhe, em sua imagem, unida / com suas outras belas qualidades, / até agora supera todos os outros presentes / que a nossa visão humana não pode chegar longe o suficiente / para perceber tal grande virtude a tal distância./ (...)”. Neste *capitolo*, o *incerto autore* canta as belezas e qualidades de Veronica, que estando em Verona embeleza e dignifica ainda mais a cidade. Ele cita divindades, a ninfa do Adriático, no

<sup>34</sup> Segundo as definições de Norma Goldstein, “madrigal é uma composição curta, destinada a homenagear alguém, ora com galanteio, ora com uma confissão de amor. Pode ser estruturada em qualquer metro, mas geralmente emprega a redondilha, ou mescla versos de 6 e de 10 sílabas” (1987, p 56).

<sup>35</sup> Original do Madrigal 21 de Veronica Gambara: Occhi lucenti e belli: / come esser può ch’in un medesimo instante / nascan da voi sì nove forme e tante? / Lieti, mesti, superbi, umili, alteri / vi mostrate in un punto, onde di speme / (...) Or poiché voi mia vita e morte sete, / occhi felici, occhi beati e cari, / siate sempre sereni, allegri, e chiari.

<sup>36</sup> Original do Capitolo XI, do Incerto Autore: Invero una tu sei, Verona bella, / poi che la mia Veronica gentile / con l’unica bellezza sua t’abbella. / Quella, a cui non fu mai pari o simile / d’Adria ninfa leggiadra, or col bel viso / t’apporta a mezzo l’verno un lieto aprile; / anzi ti fa nel mondo un paradiso / il sol del volto, e degli occhi le stelle, / e l’tranquillo seren del vago riso; / ma l’intelletto, che sí chiaro dièlle / il celeste Motor a sua sembianza, / unito in lei con l’altre cose belle, / quegli altri pregi in modo sopravanza, / che l’uman veder nostro non perviene / a mirar tal virtute in tal distanza. / (...)

caso Veneza de onde provém Veronica, lhe exalta também o brilhante intelecto. Com isso, ele se torna o poeta trovador que busca, na mulher a qual dedica suas rimas, a imagem de beleza e perfeição que, aliás, supera as deusas. Ao comparar Verona, Veronica e Veneza traça uma triangulação semântica que conduz a leitura do texto poético, induzindo ao leitor a enxergar o contexto por meio de seus olhos, ou seja, que há um desequilíbrio entre a presença e a ausência de Veronica. A presença de Veronica enaltece Verona e a sua ausência em Veneza, faz com que esta última, por sua vez, perca um pouco de seu encanto e chore a falta da poetisa exilada.

Acima temos um *capitolo* masculino, escrito pelo Conde Marcantonio della Torre, que hospedou Franco em sua Villa<sup>37</sup>, Fumane, no entorno de Verona quando a cortesã esteve exilada de Veneza. Este autor (*incerto*) assume a pluma trovadora e faz de Veronica um exemplo de manifestação divina, que engrandece a cidade. A cortesã é tida por ele como uma deidade, cujas olimpianas a invejam, tamanha seria sua beleza.

No *Capitolo XII*<sup>38</sup> de Veronica Franco, intitulado “Resposta da Sra. Veronica Franco” (*Risposta della Signora Veronica Franca*), ela respondendo a um poema feito por seu gentil anfitrião. Destacamos alguns trechos: “Oh, quanto melhor faria / se reconhecesse com maior cortesia / o sublime intelecto que o céu lhe deu / usando-o de uma forma mais adequada, / desdenhando o mundo frágil, / que mais desaponta um homem quanto mais nele se tem fé: / e, se tivesse que elogiar uma coisa mortal, / deixando para trás o que agrada apenas os sentidos, / deveria louvar o que ainda é válido ao julgamento / louvar ao Adriático, o bendito e nobre retiro, / que, por mais terreno que seja, tem a forma verdadeira / (...)”. Neste *capitolo* Franco constrói o agradecimento às palavras de seu interlocutor que estava louvando-a, a poetisa também tece elogios ao seu anfitrião poeta. Ao final do *capitolo*, Veronica reafirma que se o poeta quisesse mesmo agradá-la teria de ter louvado Veneza, que sente tanta falta, mas ela permanecerá onde já está, não retornando tão brevemente para casa, pois precisa corrigir os erros do coração

---

<sup>37</sup> A **Villa** era originalmente uma residência campestre da classe alta ou um solar, embora desde suas origens na época romana, a ideia e a função de uma villa tenha evoluído consideravelmente. Depois do fim da República Romana, uma villa tornou-se uma pequena fazenda murada, gradualmente restabelecendo ao longo da Idade Média, sua característica original de habitação rural de aristocratas. No jargão moderno, o termo pode se referir a um tipo específico de residência suburbana isolada. Na época moderna a Villa possuía uma arquitetura que contemplava técnicas da época com formas geométricas e estilos clássicos de inspiração muita das vezes greco-romana.

<sup>38</sup> Original do *Capitolo XII* de Veronica Franco: Oh quanto per voi meglio si faría, / se quel che 'l cielo ingegno alto vi diede / riconosceste con piú cortesia, / sí ch'a impiegarlo in quel che piú si chiede / veniste, disdegnando il mondo frale, / che quei piú inganna, che gli tien piú fede: / e se lodaste pur cosa mortale, / lasciando quel ch'è sol del senso oggetto, / lodar quel ch'al giudicio ancor poi vale, / lodar d'Adria il felice almo ricetta, / che, benché sia terreno, ha forma vera / (...)

de seu anfitrião<sup>39</sup>: “(...) Longe dela, eu não gosto de mais nada, / exceto esperar que a nossa separação / possa libertar-te do seu vínculo comigo ou amarrá-lo a outro. / Persistindo nesta minha esperança, / Atrasarei meu retorno, o máximo que puder: / tal que você me ama tem a poderosa indignação! / É assim que quem quer ficar no meu coração:/ cujo amor, que por sua vingança, / responde ao meu com não menos desprezo; / mas seja como for, não voltarei depressa”. Franco em seu discurso poético ressalta que prefere não ser endeusada, mas fica agradecida pelo amor dele por ela, em querer ser gentil e animá-la num período de dor (separação de sua terra-natal).

Nesta primeira parte do tópico sobre poemas de exaltação, temos um de Gambara, um do *Incerto Autore* que escreve direcionado à Veronica Franco e um da própria cortesã. O madrigal de Gambara foi composto para homenagear os olhos de seu marido (provavelmente enquanto este estava vivo). Os *capitoli* – que poderiam muito bem estar no tópico de proposta/resposta – são praticamente uma conversa, como é de costume nos poemas epistolares, entre o *Incerto Autore* (Conde Marcantonio della Torre) e a cortesã. Como no *Capitolo XXV*, os de número XI e XII nos transportam à Verona (onde também se localiza Fumane, a vila do Conde). O *Incerto Autore* que escreve homenageando Veronica e suas qualidades excepcionais compara-a a Verona que ficara mais bela com a presença de tão ilustre dama, nas palavras dele, mas também se compadece de sua dor pela distância de casa (Veneza). Veronica Franco é aclamada de todas as maneiras possíveis pelos versos de seu admirador. No entanto, ela, por meio de sua retórica, responde-lhe no *Capitolo XII*, agradece-o pelas palavras, retribui-lhe os elogios, mas aconselha ao poeta a escrever em louvor de Veneza, de onde sente tanta falta. Nisso tudo, observamos que o jogo de palavras é bem empregado para se desenvolver uma boa relação de “inferioridade” (quem escrever) e “superioridade” (quem é homenageado [a]). Se por um lado, a condessa se expressa por meio de metáforas e hipérboles, comparações como deidades, por outro, a cortesã que mesmo utilizando-se tais ferramentas linguísticas, almeja um trato mais “palpável”, menos “pomposo” em que ela é endeusada, o que pode denotar talvez uma característica voltada a uma escrita típica do maneirismo, que, por sua vez, busca por uma aproximação de uma construção do “real” (não sendo o do Romantismo ou então do Realismo ou mesmo como nós entendemo-lo hoje), um que

---

<sup>39</sup> Continuação do Original do *Capitolo XII* de Veronica Franco: (...) Lunge da lei, di nullo altro ben godo, / se non ch'io spero che la lontananza / dal mio vi scioglia o legghi a l'altrui nodo. / Continuando in cotal mia speranza, / prolungherò piú ch'io potrò 'l ritorno: / tal che m'amiate ha lo sdegno possanza! / Così vuol chi nel cor mi fa soggiorno:/ amor di tal, che per vostra vendetta / forse non meno il mio riceve a scorno; / ma, come sia, non ritornerò in fretta.

é construído encima das representacións possíveis de todas as nuances do ser humano, inclusive o feio, como abordaremos melhor no próximo tópico de análise das fontes.

Os *Sonetti* I e II de Veronica Franco são escritos para Henrique III de Valois quando esteve em sua companhia, nos dias em que este esteve em Veneza em direção à França, hospedando-se na residência da poetisa. Destacamos alguns trechos de cada um dos sonetos de Franco. No primeiro, Veronica exalta Henrique que preenche sua casa de luz divina, tanto que até Júpiter está no meio deles, ela louva as graças do jovem príncipe e sente-se honrada com sua presença em sua humilde casa: “Como um talento do céu sob um humilde teto / Júpiter entre nós benevolmente desce, / e porque olho terreno de alto objeto / não seja vencido, e toma forma humana; / assim veio ao meu pobre abrigo, / (...) de fato Henrique, elegera esse domínio, / que apenas um mundo não o entende e não o compreende./ Embora seja desconhecido, até mesmo para o meu coração / tal raio impressiona por seu mérito divino, / (...)”<sup>40</sup> (*Sonetto* I). No segundo, a poetisa prossegue exaltando mais as graças divinas e excelentíssimas de Sua Majestade sob seu olhar de humilde serva. Veronica fala das virtudes de Henrique: “Tome, rei pela virtude suprema e perfeita, / aquilo que a mão para oferecer-lhe se estende: / esta aparência esculpida e colorida, / em que o meu meio vivo e natural é claro. / (...) E como seu valor divino imortal, / de armas e em paz a mil provas de esperteza, / encho minha alma de nobre maravilha, / (...)”<sup>41</sup> (*Sonetto* II). Um soneto complementa o outro, como se fosse uma continuação dos elogios de Franco ao Príncipe francês.

No *Sonetto* 32<sup>42</sup> de Veronica Gambara, ela faz uma homenagem ao Marquês do Vasto. Destacamos alguns trechos: “Onde grama ou ervas adornam as margens / o belo Seбето, e os campos em flor, / Amarílis gentil, que te ama e adora, / (...) É meu Davalo, talvez eu esteja sempre intento / com armas e engenho para fazer-se vaidoso / a fúria inimiga, não se importa comigo?/ Assim, cheia de amor e medo, / a mulher bonita em desarranjados temperamentos / se consome por vós estares longe dela”. Gambara dedica este soneto ao Marquês Afonso D’Avalos que é identificado como *Davalos* e à sua

<sup>40</sup> Original do Sonetto I de Veronica Franco: Come talor dal ciel sotto umil tetto / Giove tra noi qua giú benigno scende, / e perché occhio terren dall'alt'oggetto / non resti vinto, umana forma prende; / così venne al mio povero ricetto, / (...) dal fato Enrico a tal dominio eletto, / ch'un sol mondo nol cape e nol comprende./ Benché sí sconosciuto, anch'al mio core / tal raggio impresse del divin suo merto, / (...)

<sup>41</sup> Original do Sonetto II de Veronica Franco: Prendi, re per virtù sommo e perfetto, / quel che la mano a porgerti si stende: / questo scolpito e colorato aspetto, / in cui 'l mio vivo e natural s'intende. / (...) E come 'l tuo immortal divin valore, / in armi e in pace a mille prove esperto, / m'empío l'alma di nobile stupore, / (...)

<sup>42</sup> Original do Sonetto 32 de Veronica Gambara: Là dove or d'erbe adorna ambe le sponde / il bel Seбето, e le campagne infiora, / Amarilli gentil, che v'ama e adora, / (...) E 'l mio Davalo, forse intento sempre / con l'armi e con l'ingegno a render vano / il nemico furor, di me non cura?» / Così, piena d'amor e di paura, / la bella donna in disusate tempore / si strugge del star vostro a lei lontano.

falecida mulher Maria D’Aragona, que era chamada carinhosamente por ele por Amarílis. Veronica quis lembrar nos versos o quanto um ama o outro.

O *Sonetto* 42<sup>43</sup> de Veronica Gambara homenageia Vittoria Colonna, Marquesa de Pescara, poetisa, sua amiga. Destacamos alguns trechos: “Oh da nossa idade a única glória, / mulher sábia, graciosa, até divina, / em que hoje todos reverenciam / qualquer um é digno de famosa história: / para vós aqui bem fiada com a trama eterna da memória, / (...) Nosso sexo é um templo sagrado e nobre / onde, como Palla e Febo, fizeram vós, / de mármore rico e ouro muito fino, / e, como em virtude vós sois o exemplo, / gostaria, Mulher, de poder te elogiar muito / como te reverencio, amo e adoro”. Vittoria é louvada como sendo sábia, além de graciosa e divina. Veronica defende o sexo feminino como um templo sagrado (*sacro e nobile tempio*) e cita até Atena (Palla) e Apolo (Febo), deuses que a teriam feito (a Marquesa) como um gesto de amor, são reflexos de suas qualidades.

Aqui temos mais quatro poemas, dois de Franco e dois de Gambara. Os *Sonetti* I e II de Veronica Franco, ela enviou-os junto da carta 2 ao Rei Henrique III de Valois, que introduz a obra *Lettere Familiari a Diversi* (1580). O *Sonetto* 32 de Gambara é destinado ao Marquês do Vasto com quem mantém uma boa relação diplomática e comercial. O *Sonetto* 42 de Gambara é escrito a sua amiga marquesa, como forma de demonstrar seu apreço homenageando-a em versos, tornando pública sua troca de rimas, como salienta Pizzagalli (2004). A Condessa tinha o costume de enviar sonetos como presentes para agradar aos amigos, utilizando-se desse meio de comunicação para promover seus interesses (políticos e pessoais) e reafirmar seus vários tipos de laços. De fato, quando se analisa um poema de exaltação o que se destaca é o endeusamento da pessoa e de suas qualidades, e uma espécie de adoração por parte da poetisa, que, no caso, se coloca “abaixo” de seu (a) ídolo (a), principalmente Franco que não é nobre. As escritoras constroem dentro do discurso poético uma relação cortês em que há a presença de elementos de vassalagem típicos dos jogos de cortesia existente na atmosfera da corte. No caso específico de Franco, ela arquitetou dentro de sua casa, uma corte (pois estava inserido um príncipe em seu domicílio), o que tornou propício o momento da aclamação ao jovem monarca.

Os versos dos poemas transmitem a mesma cordialidade que as linhas das cartas,

---

<sup>43</sup> Original do Sonetto 42 de Veronica Gambara: O de la nostra etade unica gloria, / donna saggia, leggiadra, anzi divina, / a la qual reverente oggi s’inchina / chiunque è degno di famosa istoria: / ben fia eterna di voi qua giù memoria, / (...) Il sesso nostro un sacro e nobile tempio / dovria, come già a Palla e a Febo, farvi, / di ricchi marmi e di finissim’oro, / e, poichè di virtù sete l’esempio, / vorrei, Donna, poter tanto lodarvi / quanto vi riverisco, amo, ed adoro.

mesmo que não aparente à primeira vista, pois há uma relação preestabelecida de cortêsias. Com o uso dos pronomes possessivos da primeira pessoa, “meu”, por exemplo, diminui-se um pouco a distância entre as partes, como no caso de Franco que recebeu o rei em sua casa, ele coabitou o mesmo teto, o dela, estando sob seu domínio, suas regras, como Henrique e não o monarca. Mesmo assim ela o descreveu com a perfeição esperada de um jovem príncipe.

O *Sonetto* 45<sup>44</sup> de Veronica Gambara é dedicado a Carlos V, por uma aparente vitória sobre os turcos vencendo-os em Bursa (atual Turquia). Veronica pede aos céus a benção para o Imperador. Destacamos alguns trechos: “Olha o grande Carlo com afeto compassivo, / Pai do Céu e suas forças armadas / que nada além de desfazer a intenção / são aqueles que o Teu nome tem, apesar de tudo. / (...) que se com Bursa junto com o grande Romano / você deu vitória a África, onde o pensamento / do Africano então sempre o sobrenome, / para isso, que no mundo desigual não veio / como ele, pela glória do Teu nome / de quanto para dar com a mão larga”. O Imperador é tido como um herói, equiparado aos da Antiguidade, homens capazes de grandes proezas para glorificar seus nomes para imortalidade de si, conservado na posteridade em cantigas e lendas a seu respeito.

O *Sonetto* 45 é um dos primeiros em que Gambara dedica ao Imperador Carlos V em que canta uma vitória dele em Bursa, pede aos céus que chovam benções sobre o monarca. Portanto, temos aqui um exemplo de enaltecimento de um herói de guerra, cujas glórias são cantados nos versos trovadores de Veronica Gambara.

O *Sonetto* XI<sup>45</sup> de Veronica Franco é escrito diretamente para Francesco Martinengo, identificado nos versos do soneto. Destacamos alguns trechos: “Enquanto de Estore gostaria de chorar a morte, / e para a grande dor comum a noite tomo / ações mais responsivas e mais lamentáveis, / em sua perpétua amargura, / vivo olho Francesco invicto e forte, / que com a espada pronta e com o conselho, / travando guerra, mantém as portas / de Veneza, longe do alto risco. / (...) de Marte com suas próprias mãos

---

<sup>44</sup> Original do Sonetto 45 de Veronica Gambara: Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto, / Padre del Cielo, e le sue armate genti / che non ad altro ch'a disfare intenti / son quelli che 'l Tuo nome hanno in dispetto. / (...) che se con Bursa insieme al gran Romano / desti l'Africa vinta, onde ritenne / de l'Africano poi sempre il cognome, / a questo, che nel mondo unqua non venne / simil a lui, per gloria del Tuo nome / dagli quanto poi dar con larga mano.

<sup>45</sup> Original do Sonetto XI de Veronica Franco: Mentre d'Estor vorrei pianger la morte, / ed al commun gran duol le note piglio / piú rispondenti e piú pietose e scorte, / nel suo da noi perpetuo acerbo essiglio, / vivo miro Francesco invitto e forte, / che con la spada pronto e col consiglio, / guerreggiando, sostenne da le porte / di Vinezia lontan l'alto periglio. / (...) di Marte con le man proprie innalzata, / nel dolor del fratel morto m'è scudo / con lieta gloria illustre, onde abbagliata / la vista d'ogni affetto abbasso e chiudo.

levantadas, / na dor do irmão morto sou um escudo / com feliz glória ilustre, ondas de batalhas / a visão de todo carinho abaixado e fechado”. Veronica louva as glórias e destrezas bélicas de Francesco, que mesmo abalado pelo seu irmão morto, foi capaz de fazer frente ao ímpeto dos otomanos, refugiando-se em Marte para conseguir do deus da guerra a vitória em favor de Veneza, protegida ferozmente.

O *Sonetto 48*<sup>46</sup> de Veronica Gambara é dedicado a Carlos V comparando-o ao Cesar Augusto, cuja estrela de Otavio serviu-lhe de guia em seus feitos. Destacamos alguns trechos: “Essa estrela feliz e no destino celestial / que foi companheira para um nascimento orgulhoso / do grande César Augusto, onde o império / do mundo tinha e viveu altivo e imortal; / (...) era o guia do grande Carlos, e tal que espero / vê-lo maior, para dizer melhor a verdade, / e fazer-se um deus entre nós homens mortais; / que se por vencer os Indianos, os Medos e os Citas, / e os Cantábricos e os Bretões e os audaciosos Gauleses / ele merecia ter tantas outras honras / (...) muitos querendo discordar em tantos locais, / ele merece maior louvor e maior honra”. Gambara mescla vitórias dos romanos e outros povos antigos à história e honrarias militares de Carlos, pois ela cita os Indianos (Indi), os medos ou persas (Medi) estes também referentes aos povos árabes, os citas (Sciti), os cantábricos (Cantabri), os bretões (Britanni) e os audaciosos gauleses (Galli audaci).

Neste bloco de análises temos três sonetos somados das duas poetisas, onde há uma alternância entre poemas dedicados a Carlos V por parte de Gambara e para o Martinengo por parte de Franco. O *Sonetto 48* de Veronica Gambara, ela escreveu um verdadeiro “panegirico<sup>47</sup>” para o imperador, o que não deixa de ter certo fundo de verdade – nem tanto exagero da minha parte –, uma vez que os versos eram lidos, geralmente, nas ocasiões em que Sua Majestade Imperial foi recebida pela Condessa de Correggio, momentos em que muitas pessoas estavam presentes e tais leituras serviam para agraciar ao Imperador. Já o de Franco (*Sonetto XI*), ela destaca as glórias e destrezas bélicas de Francesco Martinengo frente ao ímpeto dos otomanos que batalhavam contra o exército veneziano.

Mesmo com uma boa relação com o poeta Pietro Aretino, Veronica Gambara foi

<sup>46</sup> Original do Sonetto 48 de Veronica Gambara: Quella felice stella e 'n ciel fatale / che fu compagna al nascimento altero / del gran Cesare Augusto, onde l'impero / del mondo tenne, e visse alto e immortale; / (...) fu guida del gran Carlo, e tal ch'io spero / maggior vederlo, per dir meglio il vero, / e fatto un dio fra noi d'uomo mortale; / che se per vincer gli Indi, e i Medi, e i Sciti, / e i Cantabri, e i Britanni, e i Galli audaci / meritò quel aver tant'alti onori / (...) tanti voler discordi in tante paci, / merita maggior lodi e onor maggiori.

<sup>47</sup> Um panegírico era, originalmente, na Grécia Antiga, o discurso de caráter encomiástico ou laudatório que era pronunciado em grandes reuniões festivas do povo.



chamada “cordialmente” por ele certa vez, de “meretriz de láurea” (*meretrice laureata*), segundo nos informa Pizzagalli, “(...), portanto, porque ela usou seu talento em vista de vantagens pessoais: foi então o que ele mesmo fez, de modo que se poderia até ler a apreciação em termos de cumplicidade sedutora” (2004, p 127). Aretino teria apenas provocado à Condessa, pois também usava de seus talentos como escritor em favor próprio, e, de fato, era difícil saber quem àquela época não usava das mesmas táticas de “adulação cordial” para obter vantagens para si ou para os seus. Outro ponto interessante que Pizzagalli destaca da escrita de Gambara é que:

Quando Verônica falava de amor, embora tivesse escolhido pessoalmente a castidade, sempre foi indulgente e desinibida: (...). Ela era tão simpática à loucura do amor que concordou em compor um soneto em louvor à amante de Pietro Aretino, que não achou inconveniente perguntar-lhe através de seu filho eclesiástico Girolamo, que fora vê-lo em Veneza, trazendo-o pela mãe as habituais homenagens de vinho e doces. (PIZZAGALI, 2004, pp 151 – 152).

A citação acima demonstra que a amizade entre os dois poetas era algo muito interessante, a ponto de que, mesmo eles “alfinetando-se”, às vezes, Gambara fazia-lhe agrados, era um tanto condescendente com as loucuras amorosas de seu amigo, cuja amada era casada com outro homem.

Os últimos *sonetti* são de autoria de Gambara. No *Sonetto* 61<sup>48</sup> de Veronica Gambara, ela escreve saudando Carlos V. Destacamos alguns trechos: “Aqui já são três vezes, minha Itália, / para curar tuas feridas recentes e graves / que no governo tem as chaves celestiais / satisfeito com Carlo para ser enviado à razão! / (...) Este é o segundo vaso de teste escolhido / de Cristo para salvar o amado rebanho, / não menos do que o primeiro e forte e sábio; / isso a antiga glória em você é renovada, / e com a luz do seu raio sagrado / ilumina o mundo e corrige seus erros”. Veronica homenageia ao imperador por ter salvado a “sua Itália” por três vezes, salvando o amado rebanho de Cristo e restaurando a antiga glória, corrigindo até mesmo os erros do mundo, salvo engano, da Igreja contra os protestantes, se tentamos pegar a entrelinhas do poema.

O *Sonetto* 62<sup>49</sup> de Veronica Gambara é dedicado ao amigo e poeta Francesco

<sup>48</sup> Original do Sonetto 61 de Veronica Gambara: Ecco che già tre volte, Italia mia, / per sanar le tue piaghe acerbe e gravi / quel ch'in governo ha le celesti chiavi / lieto con Carlo a ragionar s'invia! / (...) Questo è 'l vaso secondo eletto a prova / da Cristo per salvar l'amato gregge, / non men forse del primo e forte e saggio; / questo l'antica gloria in te rinova, / e con la luce del suo santo raggio / rischiara il mondo e gli error suoi corregge.

<sup>49</sup> Original do Sonetto 62 de Veronica Gambara: Molza: se ben dal vago aer sereno / lontano sete, e da le piagge apriche / di Roma, tanto a' pensier vostri amiche / (...) a le dolcezze de la patria antiche, / sicuro porto alfin de le fatiche / vostre sì gravi e di riposo pieno. / La moglie, i figli, i dolci amici cari / lieto godete, e col gioir di loro /

Molza. Destacamos alguns trechos: “Molza: se bem do ar vago e sereno / longe estais, e as feridas abertas / de Roma, para os pensamentos de seus amigos. / (...) às doçuras da antiga pátria, / segura porto para o final dos trabalhos / vosso sim sério e descanso total. / A esposa, os filhos, os queridos e queridos amigos / feliz que vós se alegres, com a alegria deles / (...) e de mim, para vós os presentes celestes e raros / do Céu concedido e seu nome adoro, / oro para que vós me ameis junto com os outros”. Veronica compôs este soneto em homenagem ao amigo poeta. Muito provavelmente seria um daqueles poemas que ela escrevia para agradecer aos amigos e enviava-lhes em anexo nas cartas ou lia em público quando se encontravam reunidos na casa dela ou em outro local.

E por fim os dois *sonetti* de Veronica Gambara que fecham este tópico, que trazem exaltações às façanhas de Carlos V que “salvou a sua Itália” (*Sonetto* 61), o *Sonetto* 62 em homenagem ao amigo e poeta Francesco Molza. Como dito e reafirmado antes, os versos que aclamam a outrem (físico ou abstrato) são cheios de hipérboles, de metáforas, jogos de linguagem própria do objetivo central, elevarem ao extremo os adjetivos deste outro o colocando num pedestal de ouro e marfim – para usar um termo figurado – que glorifica este homenageado, mas traz para perto de si, para assim poder admirar sua glória infinita, mesmo à determinada distância. Esses versos são mais comuns dentro do ambiente da corte (fixa ou itinerante), onde o ritual de cortesia é aplicado, – como mencionado anteriormente –, com maior eficiência.

#### **2.4. *Proposta e risposta*<sup>50</sup>: paixões da honesta cortesã de Veneza**

Este é um tema de exclusividade de Veronica Franco, pois nos remete ao “campo de batalhas” em que ela esteve envolvida, ou seja, na *tensione*, surgida das propostas e respostas. Muitos dos poemas são apenas as respostas dela a seus adversários de duelos poéticos – a intenção inicial era apenas uma “briga saudável”, mas que muitas das vezes converteram-se em ataques diretos, e conseqüentemente resposta à altura por parte dela –, cujos a cortesã saía-se vencedora por sua habilidade retórica lapidada por seu mentor e mecenas, Domenico Venier. Esta temática é encontrada nos *Capitoli* I; II; IV; VII; X; XIII; XIV; XVI; XXIV de Veronica Franco, totalizando nove poemas. Para melhor desenvolvimento das análises expositivas dos poemas, dividi-a em blocos.

No *Capitolo* I<sup>51</sup> de Marco Venier, intitulado “Do Magnífico Marco Venier para a

---

(...) ed io, che i doni a voi celesti e rari / dal Ciel concessi e 'l vostro nome adoro, / prego che me con gli altri amiate insieme.

<sup>50</sup> Tradução livre do italiano: Proposta e resposta.

Senhora Veronica Franco” (*Del Magnifico Messer Marco Veniero alla Signora Veronica Franca*), que foi escrito, como está intitulado por Marco Venier, amante de Veronica Franco, em que ele lhe dedica todo seu sofrimento pelo amor que sente por ela. Aparentemente Marco sofre pela frieza de Veronica em não lhe corresponder o amor. Os versos foram compostos em tercetos, decassílabos assim como são compostos os de Veronica. Destacamos alguns trechos do clamor de Marco a Veronica: “Se eu te amo tanto quanto minha própria vida, / dama cruel, por que tu não ofereces nenhum alívio / pelo meu sofrimento em tão grande amor? / E se eu pedir em vão por graça e pena, / por que ao menos com a morte não terminas / esta dor que suporto por amor a ti? / (...)”. E ele prossegue, falando sobre a beleza de Veronica: “(...) Use a formidável beleza dada a ti pelo céu / pela morte e pesar de um homem que te ama / qual ato pior que este poderia tu cometer? (...)”. Marco dedica-se à Veronica como seu humilde vassalo, transformando-a em sua deusa perfeita e esplendorosa. Ele foca no “semblante pálido” (*sembiante pallido*) de Veronica e em suas características que a fazem parecidas a uma deusa, invejada pelos deuses: “(...) Oh, beleza que de longe supera qualquer outra, / através do qual a alma se deleitava em se humilhar, / torna-se uma com o paraíso aqui na Terra!<sup>52</sup> / (...) Estes olhos de fato faz o brilho do sol invejoso, / e mesmo Febo<sup>53</sup> pasma encantado / as belezas que abundam em ti; / por estes, cobiça Apollo queimar e suspirar, / e através do poder destes mesmos olhos alegres / ele benignamente inspira seu conhecimento dentro de ti, / e, como ele inspira isso abundantemente em ti, / tu tornas tua límpida voz uma doce canção, / que combina com os amáveis pensamentos em tua mente. / (...)”, que nem Apolo se satisfaz e nem Venere (Vênus) se compara à beleza de Veronica. Segundo escrevem Jones e Rosenthal, “Na mitologia grega, Febos e Apollo são os dois nomes do deus da luz, Febos enfatizando seu papel como o sol” (1999, p 53).

Pode-se perceber em Marco um claro poeta trovadoresco que sofre distante de sua amada, mas coloca-a sob um pedestal. Para ele, Veronica é uma deusa, perfeita,

---

<sup>51</sup> Original do Capítulo I de Marco Venier: *S'io v'amo al par de la mia propria vita, / donna crudel, e voi perche non date / in tanto amor al mio tormento aita? / E se invano merce chieggió e pietate, / perch'almen con la morte quelle pene, / ch'io soffro per amarvi, non troncate? / (...) La gran bellezza a voi data di sopra / spender in morte di chi v' ama e in doglia, / qual potete peggior far di quest'opra? / (...) / (...) O belta d'ogni essernpio altro divisa, / di cui l'anima in farsi umil soggetta, / stando lieta, qua giu s'irmparadisa! / (...) Ben questi al chiaro sale invidia fanno, / ben ch'ancor Febo<sup>51</sup> can diletto mira / le bellezze che tante in voi si stanno: / di queste vago Apollo arde e sospira, / e per virtu di tai luci gioconde / il suo saper in voi benigno inspira; / e mentre questo in gran copia v'infonde, / move la chiara voce al dolce canto, / ch'a' bei pensier de l'animo risponde. / (...).*

<sup>52</sup> Uma citação do *Paradiso* de Dante (canto 28.3), identificada por Bianchi, 183 n. 63, BIANCHI apud JONES; ROSENTHAL, 1999, p 53

<sup>53</sup> Febo ("brilhante, luminoso") era o deus romano equivalente ao grego Apolo, cujo nome lhe passou a ser um epíteto. Irmão gêmeo de Diana, também conhecida por Ártemis, e também filho de Júpiter com Latona.

translúcida no sentido figurado da palavra. E como todo bom poeta trovador carrega uma paixão extracorpórea por sua amada, Marco não deixa isso a desejar em seus versos. Ele transparece totalmente sua devoção vassala por sua amada, idealizada e cobiçada Veronica, e parafraseando as palavras de Maffio (que as usou como forma de troça e ofensas contra Veronica), mas trocando o adjetivo final, a “verdadeira e única paixão” (*la vera e unica passione*). No entanto, a versão do amor de Marco Venier não é “boa”, pois lhe acarreta sofrimento, é destrutivo, não mais que um fruto de esperanças a serem correspondidas, ou seja, não é o amor romântico idealizado que temos em mente hoje.

No *Capitolo II*<sup>54</sup> de Veronica Franco, intitulado “Resposta da Sra. Veronica Franco” (*Risposta Della Signora Veronica Franca*), Veronica iniciando suas “falas”, responde a Marco e o indaga sobre sua verdadeira intenção com ela, se seu amor é de fato uma certeza ou mais um truque ilusório, mais uma decepção ou não. Destacamos alguns trechos: “Se eu pudesse ter certeza do seu amor, / do qual suas palavras e face revelam, / que muitas vezes escondem uma mente em mudança; / se sinais externos revelaram o que a mente / esconde dentro, para que uma pessoa / não foram tão frequentemente aprisionados por engano, / deixaria de lado este medo, pelo qual, / contudo tentei proteger a mim mesma, / seria ridicularizada como simples e insensata; / ‘para o mesmo lugar pode-se tomar muitas estradas,’ / o provérbio diz; e nunca é seguro / ao mudar a direção de acordo com as aparências. / (...) Então eu não acredito que sou amada, / nem devo acreditar, nem recompensá-lo / pelo juramento que tu fizestes a mim até agora / ganhe minha aprovação, senhor, com ações: / provar-se através deles, se eu, também. / espero provar meu amor com ações; / mas se ao invés disso vós preferistes ficções, / contanto que persistas em criar contos, / fabulosa será minha aceitação; / e quando, fatigado e irritado pelas ficções, / tu mostrar-me teu amor em ações, / assegurar-lhe-ei o meu da mesma maneira. / (...)”. Veronica não quer ser iludida por palavras doces, bonitas e lisonjeiras, mas quer ver ações de seu amor que comprovem a verdade dita por ele em seus versos<sup>55</sup>: “(...) Certas qualidades escondidas dentro de mim / vou revelar-te, infinita

<sup>54</sup> Original do *Capitolo II* de Veronica Franco: *S'esser del vostro amor potessi certa / per quel che mostran le parole e 'l volto, / che spesso tengon varia alma coperta; / se quel che tien la mente in sé raccolto / mostrasson le vestigie esterne in guisa / ch'altri non fosse spesso in frode còlto, / quella téma da me fôra divisa, / di cui quando perciò m'assicurassi, / semplice e sciocca, ne sarei derisa: / “a un luogo stesso per molte vie vassi”, / dice il proverbio; né sicuro è punto / rivolger dietro a l'apparenzie i passi. / (...) Poi ch'io non crederò d'esser amata, / né 'l debbo creder, né ricompensarvi / per l'arra che fin qui m'avete data, / dagli effetti, signor, fate stimarvi: / con questi in prova venite, s'anch'io / il mio amor con effetti ho da mostrarvi; / ma s'avete di favole desio, / mentre anderete voi favoleggiando, / favoloso sarà l'accetto mio; / e di favole stanco e sazio, quando / l'amor mi mostrerete con effetto, / non men del mio v'andrò certificando. / (...)*

<sup>55</sup> Continuação da Original do *Capitolo II* de Veronica Franco: *(...) Certe proprietati in me nascose / vi scovirò d'infinita dolcezza, / che prosa o verso altrui mai non espone, / con questo, che mi diate la certezza / del vostro*

doçura / que prosa ou verso nunca mostrou outro, / com isso, dá-me a certeza / por outros meios que elogios, / que eu tome cuidado para não ser enganada por eles; / me agrade mais com ações e me elogie menos, / e onde sua cortesia transborda em louvor, / distribua de alguma outra forma. / (...)”. Veronica demonstra em seu *capitolo* sua insatisfação pela adulação dele e que somente conseguirá entregar-se por completo, – mesmo na cama – quando tiver certeza de que Marco a ama, não sendo apenas uma relação por sexo e nada mais.

O que se tem (presente nos *capitoli* I e II) é o exemplo do que seria um diálogo poético-epistolar que caracteriza o *capitolo* (poema em formato de carta), onde um propõe e o outro responde à proposta. Marco constrói seu discurso embasado no estilo de poesia trovadoresca, cujo poeta se humilha para apelar pelo amor da amada inalcançável, um amor idealizado, diria até platônico, em que ele arquiteta a estruturação por meio do uso de metáforas que indicam o seu sofrimento. Já Veronica que teria, como abordado antes, uma face maneirista, por assim dizer, ela se posiciona com desconfiança e constrói a proposição pontuando que queria algo mais real e menos adulação, que tal ato parecia-lhe falso da parte dele, em querer comprá-la e não estar realmente envolvido amor.

No *Capitolo IV*<sup>56</sup> intitulado “De Incerto Autor à Senhora Veronica Franco” (*D'incerto Autore Alla Signora Veronica Franca*), Veronica recebe este poema desse tal *Incerto Autore*, que provavelmente é Maffio Venier disfarçado para confundi-la. Destacamos alguns trechos: “Para ti, senhora, pertences a culpa, / para mim a dor de todo o pesar / que meu coração sente e tua pena descreve. / Levando para longe o fogo doce e brilhante / desses olhos abençoados, tu ficaste dura / como um diamante contra a carga de meu amor. / (...) E se é agora o caso que minha pesada aflição / faz com que vós, arrependida, sofras alguma dor, / é certo que, amando-te, me conforte. / (...) Se teu coração aflige por meu pesar, / se teu coração corresponde minha ânsia, / ah, tua notável dádiva, e minha única boa sorte! / (...)”. Ele parece sofrer pela distância e o desprezo dela, o que a faria pensar ser Marco quem escreve, – pois como um poeta com traços neoplatônicos Marco escreve com toda sua sofreguidão –. Este *incerto autore* faz o mesmo, causando a confusão na mente de Veronica. A poetisa entra no jogo desse seu

---

amor con altro che con lodi, / ch'esser da tai delusa io sono avezza: / piú mi giovi con fatti, e men mi lodi, / e, dov'è in ciò la vostra cortesia / soverchia, si comparta in altri modi. / (...).

<sup>56</sup> Original do *Capitolo IV* do *Incerto Autore*: A voi la colpa, a me, donna, s'ascrive / il danno e 'l duol di quelle pene tante, / che 'l mio cor sente e 'l vostro stil describe. / L'alto splendor di quelle luci sante / recando altrove, e 'l lor soave ardore, / ai colpi del mio amor foste un diamante. / (...) E s'or avvien che a voi pentita apporte / alcun dolore 'l mio grave tormento, / in ciò degno è ch'amando io mi conforte. / (...) Se 'l vostro cor del mio dolor si duole, / s'egualmente risponde a' miei desiri, / oh vostre doti e mie venture sole! / (...)

autor misterioso. Ele fala que mesmo assim, ainda continua amando-a, incondicionalmente apesar de que este amor lhe faça mal. Nos trechos a seguir pode-se ver um pouco mais dessa submissão<sup>57</sup>: “(...) Do amor, o qual por hábito não poupa ninguém amado / de amar em troca, onde quer que um peito justo / encerra pensamentos corteses, invoco o poder / que pode através do qual ele só / fecha e abre o paraíso e liberam os espíritos / do âmago da Terra, que não é profundo para ele, / eu peço-lhe para sustentar minha alma perturbada e cansada; / e se não, então peço que a piedade possa reinar / lá onde teu orgulho recusa dobrar-se. / Não me faça sofrer sob simulada piedade, / tudo mais desde que adore a ti; / e retorne tão breve quanto tu possivelmente possas, / por muito tempo e desejo estar sempre ao teu lado.”. Ele se considera menos perto dela e insinuando-se ser de valor menor, exalta-a nas alturas mais elevadas. Implora pela misericórdia de Veronica.

Temos aqui duas propostas masculinas (*Capitolo I, Capitolo IV*), uma resposta de Franco (*Capitolo II*). Nestes excertos escritos por homens há certa submissão deles diante de Veronica, que é vista como deusa, intocável, apenas admirável e invejada pelas outras deidades, como bem salienta Marco Venier em seu *capitolo* inicial, no entanto, sofre por causa desse seu amor por ela e tal sentimento doloroso é enfatizado por ele e pelo autor misterioso do *Capitolo IV*. Quando responde, Franco se mostra determinada em descobrir a verdadeira intenção de seu proponente, e desconfia de suas palavras, não se sente totalmente amada, mas iludida por sua retórica graciosa e lograda. Observamos nesse “triângulo poético” a faceta sofredora e duvidosa do amor cortês que caracteriza os versos dos três poetas em questão, – como dito antes –, não é sentimentalista (como temo-nos hoje), mas pelo contrário, pode espelhar uma expressão de um possível ardiloso jogo de palavras para demonstrar suas habilidades de escrita, afinal tratava-se de um duelo de rimas dentro de um ambiente e “acadêmico” (extraoficial), porém não quer dizer que não tivessem realmente sentido o que escreveram e manipulado tudo, mas que não se deve confundir como sendo algo essencialmente romântico.

No *Capitolo VII*<sup>58</sup>, intitulado “De Incerto Autor” (*D'incerto Autore*),

<sup>57</sup> Continuação da Original do *Capitolo IV* do *Incerto Autore*: (...) D'Amor, ch'a nullo amato per usanza / perdona amar, dove un bel petto serra / pensier cortesi, invoco la possanza: / quella, onde 'l ciel ei sol chiude e disserra, / e perch'a lui la terra è poco bassa, / gli spirti fuor de l'imo centro sferra, / prego che l'alma travagliata e lassa / sostenga; e se non ciò, vaglia pietate / là dove 'l vostro orgoglio non s'abbassa. / Di mercé sotto aspetto non mi date / lusingando martír, tanto piú ch'io / v'adoro; e quanto prima ritornate, / ch'al lato starvi ognor bramo e desío.

<sup>58</sup> Original do *Capitolo VII* do *Incerto Autore*: Dunque l'alta beltà, ch'amica stella / con sí prodiga mano in voi dispensa, / d'amor tenete e di pietà rubella? / Quell'alma, in cui posando ricompensa / di molt'anni l'error la virtù stanca, / dar la morte a chi v'ama iniqua pensa? / (...) Ma perché da l'inferno ancor non sale / Tesifone<sup>58</sup> e

provavelmente é o retorno de Maffio, que começa fazendo ofensas disfarçadas de elogios falsos. Destacamos alguns trechos: “Então a formidável beleza que uma estrela bondosa / deu a ti com tais mãos generosas / tu manténs como um rebelde ao amor e à pena? / Aquela alma, que a virtude cansada recompense / descansando nela depois de muitos anos de perambulação, / maliciosamente deseja lidar com a morte para um homem que te ama? / (...) Mas por que do inferno faz / Tesifone<sup>59</sup> e Megera<sup>60</sup> não se levantam para nos fazer mal, / desde que tanto mal cai sobre nós do céu? / Amor, tu és realmente uma criança, / mais em mente que em anos, sem olhos ou perspicácia / se tu deixas teu reino em um estado tão terrível. / (...)”. O poeta derrama sobre Veronica todo seu veneno. Ele inicia com o lamento de um amor amaldiçoado, sem nenhum resultado positivo, onde até os deuses querem mal e, portanto, desgraças dos céus caem sobre as suas cabeças, “nesta vida horrível e amarga” (*orribile ed amara questa vita*). Veronica é retratada como uma mulher seca, dura, incapaz de ter piedade pelos que sofrem, ou mesmo amar, mas não tendo sido sempre assim, tornou-se amarga. Franco é descrita também como ambiciosa, destruidora de homens bons e inocentes de seu mal, uma encantadora eficiente e perspicaz que somente cobiça ao ouro. Resumidamente Maffio a descreve como um monstro insensível, sem coração e extremamente ambicioso, mas ele é uma pobre vítima e leal amante desse ser nefasto que é a cortesã.

Até aqui foram apresentadas formas de exaltação da beleza de Franco, mas o último *capitolo* nos mostra uma descrição controversa, de um ser nefasto, feio. A fealdade é o contraponto da beleza e precisa ser desenvolvida, comentada. Para tanto, utilizamos Umberto Eco que no Capítulo VI de sua obra *História da Feiura* (2007), destaca que “Entre a Idade Média e o período barroco o tema da *vituperatio*<sup>61</sup> em relação à mulher feia, cuja feiura manifestaria sua malícia interior e seu nefasto poder de sedução, obteve grande sucesso (...)” (2007, p 159). E completa mais adiante, que,

---

Megera<sup>58</sup> ai nostri danni, / se scende a noi dal ciel cotanto male? / Ben sei fanciul piú d'ingegno che d'anni, / Amor, e d'occhi e d'intelletto privo, / se 'l tuo regno abbandoni in tanti affanni. / (...).

<sup>59</sup> Tisifone (em grego antigo: Τισιφόνη), na mitologia grega, era uma das três erínias. É a vingadora dos assassinatos (patricídio, fratricídio, homicídio). É a erínia que açoita os culpados e enlouquece-os. As erínias (em grego: Ἐρινύς), na mitologia grega, eram personificações da vingança. Enquanto Nêmesis (deusa da vingança) punia os deuses, as erínias puniam os mortais. Eram Tisifone (Castigo), Megera (Rancor) e Alecto (Inominável). Na mitologia romana, eram chamadas fúrias – Furiae ou Dirae.

<sup>60</sup> Megera ou Megaira (em grego antigo: Μέγαιρα), na mitologia grega, é uma das três erínias filhas de Gaia e Urano. Megera personifica o rancor, a inveja, a cobiça e o ciúme. Castiga principalmente os delitos contra o matrimônio, em especial a infidelidade. É a erínia que persegue com a maior sanha, fazendo a vítima fugir eternamente, gritando-lhe aos ouvidos as suas faltas.

<sup>61</sup> *Vituperatio* (infectiva) é uma técnica oratória romana que visa denegrir o adversário. Ela se opõe ao *laus* (louvor).

(...) Na Idade Média, há muitas representações da *velha*, símbolo da decadência física e moral, em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo de beleza e pureza; no Renascimento, a feiura feminina torna-se, antes, objeto de divertimento burlesco, como elogio irônico de modelos que se afastam dos cânones estéticos dominantes; no período barroco chega, por fim, a uma avaliação positiva das imperfeições femininas como elementos de atração. (ECO, 2007, p 159)

Neste trecho destacado, Eco nos convida a refletir como foram mudando as manifestações da feiura feminina no decorrer do tempo, de “má” na Idade Média à “compreensível” no período Barroco. Já no Renascimento, – que ficaria no meio desses dois períodos –, a mulher feia, de acordo com o autor, seria representada nas obras poéticas como uma anti-Laura, em divertimentos como os textos de Berni, Doni ou Aretino, e análogos de autores franceses como Ronsard, du Bellay ou Marout, o que caracterizaria, de fato, um antipetrarquismo. E prossegue:

(...) Nessas poesias não há mais aversão: a visão de deformidade ora é jocosamente irônica, ora é afetuosa. O próprio deprecamento da mulher que envelhece se transforma em melancólica reflexão sobre a beleza em declínio. E é justamente no período renascentista que surgem algumas reflexões que questionam a condenação do feio. Se Ortensio Lando, antes mesmo do elogio da feiúra de Rocco (...), já refletia satiricamente sobre as vantagens da feiúra feminina, Lucrezia Marinelli, (...), vira a tradição de cabeça para baixo, e exalta a beleza das mulheres em oposição à feiúra dos homens. (ECO, 2007, p 167)

O autor demonstra como o Renascimento rompe com os paradigmas que entendem a mulher velha, feia, “não bela”, como sendo possuidora de desvantagens e abre uma discussão mais ampla para compreender os “prazeres da fealdade”, por assim dizer, o que possibilitaria mais adiante surgirem pinturas que retratassem no Maneirismo, por exemplo, o feio feminino e o masculino, além, é claro, de obras que retratassem o belo, mas também o disforme “fora dos padrões”.

O Movimento do Maneirismo é a oposição ao Renascentismo no sentido de uma “rejeição” do clássico, o regalar, a forma perfeita, mas retratar, além disso, o que é disforme, assombroso, talvez fosse uma viagem ainda mais precisa no real, ou seja, mostrar as pessoas como elas eram, imperfeitas, feias, etc. O Barroco que veio após esta transição entre a Renascença e o Maneirismo, também detinha essa tendência. Eco acrescenta sobre isso que:

(...) Dessa maneira, Maneirismo e Barroco, não temem recorrer àquilo que, para a estética clássica, era considerado irregular. Assim, o tema da mulher feia também muda de perspectiva: as imperfeições da mulher são descritas ora como elementos de interesse, ora como estímulos



voluptuosos – (...) tal comportamento é retomado tanto pelo Romantismo quanto pelo Decadentismo, por autores como Baudelaire, para citar apenas um nome. (ECO, 2007, p 169)

O autor novamente explica que há uma tendência mais acentuada do Maneirismo em diante, em retratar as deformações, irregularidades, muitas vezes provocadas pela ação do Tempo. Eco aponta que houve uma grande reflexão melancólica acerca da senilidade masculina, a exemplo dos versos de Michelangelo e Gryphius que pintam sua própria feiura senil, ou mesmo observar em Shakespeare, como este último, segundo o autor “coloca em cena o sofrimento de Caliban ou de Ricardo III, sugerindo que teria sido o olhar hostil com que os outros consideram a sua feiura que os tornou maus” (2007, p 177). O referido autor salienta também que essa mesma percepção dos defeitos humanos está presente em outros pintores, cujos retratos de rostos “desgraciosos”, têm a pretensão apenas de “mostrar a doença ou o inelutável labor do tempo” (2007, p 177)

Depois dessa pequena “pausa” para uma explicação necessária, retomemos o raciocínio sobre as fontes de Franco. No *Capitolo X*<sup>62</sup> de Veronica Franco, intitulado “A resposta da Sra. Veronica Franco às mesmas rimas” (*Risposta della Signora Veronica Franca per l'istesse rime*) em que Franco responde ao *capitolo* anterior, cujo é repleto de lamurias do *incerto autore* sobre a ausência dela. Veronica responde a um dos poemas a ela direcionados. Destacamos alguns trechos: “Eu fui embora, partindo de vós, / para impedi-lo de me amar, para frente, / de modo algum parecer ingrata por tanto amor; / nem é minha culpa se alguém se vangloria / de me dar favores em obras ou palavras / sem ter recebido mais do que uma recompensa ampla. / Mas se um homem, seguindo o desejo do seu coração, / faz-me arrepender, o que o encanta ainda mais, / ele não merece nada, e despreza e desonra a mim. / (...)”. Ela parece estar arrependida de algo que fez e explica que não pode amá-lo, pois já ama outro homem. Franco mostra que não é tão ruim o quanto fora desenhada, mas que tem sim piedade e boa vontade. Veronica finaliza seu *capitolo* explicando que realmente não pode retribuir o amor de seu “autor incerto” (*incerto autore*), mas que não vai mais torturá-lo com falsas promessas e esperanças<sup>63</sup>:

<sup>62</sup> Original do *Capitolo X* de Veronica Franco: In disparte da te sommene andata, / per frastornarti da l'amarmi, avante / ch'unqua mostrarmi a tanto amore ingrata: / né mia colpa fia mai ch'alcun si vante / giovato avermi in opre od in parole, / senza mercede assai piú che bastante, / ma s'uom, seguendo ciò che 'l suo cor vuole, / di quel m'attristi, ond'ei via piú s'allegri, / meco non merta, e mi sprezza, e non cole. / (...)

<sup>63</sup> Continuação da Original do *Capitolo X* de Veronica Franco: (...) Da l'altra parte, assai potev'io male / risponder al tuo amor: non men che fosse / il tentar di volar non avendo ale. / E che far potev'io contra le posse / di quell'arcier che, del tuo bene schivo, / d'oro in te, in me di piombo il suo stral mosse? / Ma d'òr prima anco al mio cor fece arrivo / la sua saetta, stand'io ferma intanto, / mirando incauta l'altrui volto divo. / Quinci un lume, ch'al sol toglieva il vanto, / m'abbagliò sí, che non fia che s'appaghe / d'alcun ben altro mai l'anima tanto. / E perch'errando 'l mio stil piú non vaghe, / io partí' per disciòrti dal mio amore, / con le mie piante a fuggir pronte e

“(…) Por outro lado, eu dificilmente poderia voltar / seu amor, especialmente porque / foi uma tentativa de voar sem asas. / E como pude resistir ao poder daquele arqueiro<sup>64</sup>, / que, em oposição ao seu desejo, atirou em vós / com uma flecha dourada, eu com uma de chumbo? / Mas antes ainda, o seu eixo de ouro atingiu o meu coração, / como permaneci firme, incautamente olhando / no rosto celestial do outro homem. / Há uma luz que roubou o sol de seu orgulho/ então me deslumbrou que nunca vai a minha alma / ser tão contente por qualquer outro amor. / E assim meu estilo vacilar não mais se desviaria, / Saí, para libertar-te do amor por mim, / com os pés ansiosos e ansiando por voo. / Eu sei que a ausência diminui a fúria do amor;/ e quando vós, tendo vivido ao pleno, / ainda amando, decidis abandonar a vida, / com estes olhos não vou torturar vós e a mim”. Podemos sentir nas palavras de Franco toda sua transmissão de sinceridade em relação aos sentimentos dela para com seu interlocutor misterioso. Franco deixa claro o que sente e pensa sem querer deixá-lo na dúvida ou criar-lhe faltas esperanças.

Maffio era a peça avulsa desse relacionamento, pois era membro da *Ca' Venier*, poeta que gostava de fazer escarnio de cortesãs – Veronica não foi eximida disso – e viu na poetisa cortesã sua perfeita rival nos duelos poéticos dentro do ciclo literário de seu tio Domenico. No entanto, a importância de Maffio não deve ser negada, pois ele contribuiu para dar voz à cortesã, ao instigá-la aos debates, ao lhe desenhar as qualidades defeituosas – como tinha costume em suas obras – porém, não contava com a astúcia de Veronica Franco em tecer uma defesa de si, de sua profissão e das mulheres como um todo, que tiveram uma “porta-voz” *avant la lettre*<sup>65</sup> por assim dizer.

Nesses dois *capitoli* (VII e X) de Franco e após a explicação encontrada nas palavras de Eco sobre a fealdade, podemos perceber as contradições nos modos em que Franco aparece, ora maligna e feia nos versos do incerto autor no *capitolo* VII, ora compassiva em sua própria escrita no *capitolo* X. Duas visões diferentes da mesma manifestação do amor. A primeira é um amor ruim, onde o poeta sofre e é massacrado pela “amada vil”, o “não-amor”. Na escrita de Franco é o amor não sentimental, mas o distanciamento, pois ela não corresponde ao que o outro espera dela. Seria quase uma racionalização desse sentimento, visto que a cortesã explica que seria um erro insistir em uma relação sem futuro, pois não há reciprocidade amorosa da parte dela.

---

vaghe. / So che la lontananza il suo furore / mitiga; e quando tu, del viver sazio, / pur vogli amando uscir di vita fuore, / te, con quest'occhi, e me insieme non strazio.

<sup>64</sup> Referência ao Cupido.

<sup>65</sup> A expressão francesa “avant la lettre” significa “antes do estado definitivo; antes do seu inteiro desenvolvimento” ou “antes de o termo existir”.

No *Capitolo XIII*<sup>66</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), que dá uma continuidade e a *tensione* anteriormente apresentada, ela responde a Maffio. Destacamos alguns trechos: “Não há mais palavras! Para ações, para o campo de batalha, para armas! /Pois, resolvida a morrer, quero me libertar / de maus tratos impiedosos. / Devo chamar isso de desafio? Eu não sei, / desde que estou respondendo a uma provocação; / mas por que deveríamos duelar sobre palavras? / Se quiser, direi que me desafiou;/ se não, eu o desafio; tomarei qualquer caminho, / e qualquer oportunidade me convém igualmente bem. / Sua escolha de lugar ou de armas, /e farei qualquer escolha; /em vez disso, deixe que ambos sejam suas decisões. / (...)”. A cortesã estava cansada de ser maltratada, desenhada como um monstro e parte para o ataque. Já descobriu quem era seu verdadeiro algoz e que não era menosprezada por Marco. Veronica chama-o ao verdadeiro duelo, “às armas” de palavras. Ela está disposta a levar sua vingança até as últimas consequências. E finaliza dizendo que mesmo assim permanecerá em guerra e acabará por dar cabo dele e de si, um final trágico assim como *Romeo e Julieta*, mas pelo motivo errado, pela decepção e não por amor. Ela até poderia ir para cama com ele, mas seria inútil, pois somente o atrairia para golpeá-lo e finalizar tal mal que a aflige.

Esse *Capitolo XIII* foi o grande estopim da paciência da cortesã, que estava saturada de ser ofendida e enganada, daí propõe um desfaio ao *incerto autore* que vez por outra a destratava. Como estava muito irritada entra em guerra e quer destruí-lo e finalizar com o seu sofrimento por parte das ofensas e difamações recebidas dele.

No *Capitolo XIV*<sup>67</sup> intitulado “Resposta do Incerto Autor” (*Risposta D'incerto Autore*), é a resposta do amante (Maffio) desistindo da guerra e pedindo paz, não mais querendo lutar. Maffio desculpa-se, estava arrependido de ter feito tantas maldades, ofensas e difamações. Destacamos alguns trechos: “Não mais guerra, mas paz! e pode o ódio e raiva, / e qualquer desacordo que surgiu entre nós / ser transformado em duas

<sup>66</sup> Original do *Capitolo XIII* de Veronica Franco: Non piú parole: ai fatti, in campo, a l'armi, / ch'io voglio, risoluta di morire, / da sí grave molestia liberarmi. / Non so se 'l mio «cartel» si debba dire, / in quanto do risposta provocata: / ma perché in rissa de' nomi venire? / Se vuoi, da te mi chiamo disfidata; / e se non, ti disfido; o in ogni via / la prendo, ed ogni occasion m'è grata. / Il campo o l'armi elegger a te stia, / ch'io prenderò quel che tu lascerai; / anzi pur ambo nel tuo arbitrio sia. / (...)

<sup>67</sup> Original do *Capitolo XIV* do Incerto Autore: Non piú guerra, ma pace: e gli odi, l'ire, / e quanto fu di disparer tra noi, / si venga in amor doppio a convertire. / La mia causa io rimetto in tutto a voi, / con patto che, per fin de le contese, / amici piú che mai restiamo poi: / non mi basta che l'armi sian sospese, / ma, per stabilimento de la pace, / d'ogni parte si lievino l'offese. / (...) Né questo da l'amor grande repugna, / anzi con queste e non mai con altre armi / ogni spirito magnanimo s'oppugna. / O se voleste incontra armata starmi, / se voleste tentar, con forza tale, / se possibil vi sia di superarmi, / fôra 'l mio stato a quel di Giove eguale; / forse troppo è la speranza ardita, / che studia di volar non avendo ale. (...)

vezes tanto amor. / Eu confio meu caso completamente a ti, / na condição de que, para acabar com a nossa briga, / continuamos melhores amigos do que jamais fomos. / Para mim não é suficiente que penduremos nossas armas, / mas para garantir a paz, deixe os ataques / pôr fim a ambos os lados. / (...) O amor verdadeiro não tem objeção a isso; / com estes e nunca com quaisquer outras armas / Todo espírito de grande coração empreende batalha. / Ah, se estivesse disposta a me encarar, armasse a si mesma / se quisesse testar, com tanta força, / se é capaz de me superar, / meu estado seria igual ao de Júpiter; / mas talvez minha esperança seja ousada demais / pois procura voar sem asas. (...)"'. O *incerto Autore* muda totalmente de estratégia, não ataca, mas quer redimir-se, pedir de todas as formas existentes o perdão, a reconciliação de seu amor, de sua amizade, quer que Veronica reconsidere seus atos, etc. A mensagem que ele desejava passar pelo menos é a de ser um homem arrependido, talvez dissuadir Franco de suas ações vingativas ou parecer que ele sendo bom, humilde, possa deixar Veronica ainda como monstro insensível que não perdoa, mesmo tendo se humilhado tanto com suas palavras. E finaliza suas lamurias implorando para que Veronica o mate de uma vez, acabe com seu sofrimento, cumpra sua vingança, enfiando-lhe a espada em sua mão, deferindo-lhe o golpe de misericórdia, mas no final das contas implora pela mesma. Diz que para satisfazer-lhes as vontades prefere morrer diante dela, aos seus pés. Ele diz ainda que não mostrará resistência, que seja feita a vontade dela em matá-lo, e morrerá feliz sabendo que se satisfaz.

No *Capitolo XVI*<sup>68</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), ela responde a um amante que, aparentemente teria deferido ofensas a ela. Destacamos alguns trechos: “Não é um ato corajoso do cavaleiro valente / (se, gentil senhor, me permite / desta vez para declarar a verdade), / não é o feito de um cavaleiro que está reunido / virtude elevada em seu coração invicto / e definir sua mente inteiramente em honra, / com armas insidiosas e escondidas / para atacar sem avisar uma mulher desarmada / e lidar com seus golpes que significam sua morte. / Ainda menos do que a qualquer outro deve um homem / fazer isso para as mulheres, a quem a natureza criou / para o uso que traz mais prazer para os homens: / fraco no corpo, e de forma alguma se encaixam / para ferir os outros, mas também distante, / através de seu

---

<sup>68</sup> Original do Capitolo XVI de Veronica Franco: D'ardito cavalier non è prodezza / (concedami che 'l vero a questa volta / io possa dir, la vostra gentilezza), / da cavalier non è, ch'abbia raccolta / ne l'animo suo invito alta virtute, / e che a l'onor la mente abbia rivolta, / con armi insidiose e non vedute, / a chi piú disarmato men sospetta / dar gravi colpi di mortal ferute. / Men ch'agli altri ciò far poi se gli aspetta / contra le donne, da natura fatte / per l'uso che piú d'altro a l'uom diletta: / imbecilli di corpo, ed in nulla atte / non pur a offender gli altri, ma se stesse / dal difender col cor timido astratte. / (...)

coração tímido, de autodefesa. / (...)”. Veronica crítica as ações do homem que a ofendeu, não sendo estas típicas de um cavalheiro, ou seja, atacar uma dama desprevenida e indefesa. Veronica defende as mulheres em geral, mas também afirma estar pronta para conseguir defender-se sozinha, pois ela esteve treinando com as armas de um guerreiro, sendo tão hábil como qualquer homem, não tendo medo de mais nada<sup>69</sup>: “(...) A espada que golpeia e esfaqueia na sua mão / a língua comum falada em Veneza / se isso é o que vós quereis usar, então eu também; / e se vós quiserdes entrar na Toscana, / Deixo-vos a escolha da estirpe alta ou cómica, / para um é tão fácil e claro para mim como o outro. / Eu vi, em língua selvagem, / um trabalho muito bom de vós que se assemelha / ao estilo que mistura italiano e latim. / Qualquer um desses que desejas usar, / como vós fizerdes em outro lugar, para acelerar suas flechas / em um concurso de insultos trocados entre nós, / escolha o idioma que preferir, / porque eu estou igualmente feliz com todos eles, / desde que os aprendi para exatamente esse propósito. / (...)”. Franco cita um fragmento de uma canção (canzone) escrita por Maffio que a difamava em que escrevia “Veronica, ver única, puttana”, onde ele teria usado o nome dela indevidamente e aponta que a etimologia e uso da palavra “única”, sendo que não surte efeito negativo, pois seu interlocutor usara de modo errado, não tendo ele prestado atenção e sendo assim não insultado como almejava, mas exaltando-a como sendo excelente, pois seria isso que a palavra significa, qualifica coisas excelentes<sup>70</sup>: “(...) “Único” é usado em louvor e estima / por aqueles que sabem; e quem fala de outra forma / digressiona do verdadeiro significado das palavras. / Não é, senhor, apenas ênfase equivocada, / quando se atira abuso e insulto a alguém, / usar um termo destinado a coisas excelentes. / (...)”. Há algum tempo Veronica sofria ataques de homens que queriam difamá-la, mas num determinado momento “estourou” e partiu ao ataque em defesa de si e das mulheres. Este *capitolo* é exemplo disso, como um “duelo de amor” pode se transformar em “massacre de amantes” e a necessidade de uma resposta mais agressiva por parte dela, cujos sentimentos trocaram de sentido de amor para fúria (uma quase uma fúria assassina, se levarmos em consideração as “ameaças de morte e destruição” implícita nos versos).

<sup>69</sup> Continuação da Original do Capitolo XVI de Veronica Franco: (...) La spada, che 'n man vostra rade e fôra, / de la lingua volgar veneziana, / s'a voi piace d'usar, piace a me ancora; / e se volete entrar ne la toscana, / scegliete voi la seria o la burlesca, / ché l'una e l'altra è a me facile e piana. / Io ho veduto in lingua selvagesca / certa fattura vostra molto bella, / simile a la maniera pedantesca: / se voi volete usar o questa o quella, / ed aventar, come ne l'altre fate, / di queste in biasmo nostro le quadrella, / qual di lor piú vi piace, e voi pigliate, / ché di tutte ad un modo io mi contento. / avendole perciò tutte imparate. / (...)

<sup>70</sup> Continuação da Original do Capitolo XVI de Veronica Franco: (...) L'«unico» in lode e in pregio vien esposto / da chi s'intende; e chi parla altrimenti / dal senso del parlar sen va discosto. / Questo non è, signor, fallo d'accenti, / quello, in che s'inveisce, nominare / col titol de le cose piú eccellenti. / (...).

No *Capitolo XXIV*<sup>71</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), Veronica escreve a um homem que aparentemente inventou mentiras sobre ela. Destacamos alguns trechos: “Muitas vezes acontece que uma pessoa declara / sua opinião, assumindo que as coisas foram feitas / que nunca aconteceu em tudo ou eram verdadeiras. / Sobre tais atos, que são duvidosos e ocultos, / a natureza coloca em nós certo instinto / que tende para o pior, e para colocar a culpa, / embora nesta terra nenhuma ação seja certa, / e daqueles que parecem menos propensos a acontecer / sentimos a maior suspeita e medo. / Este é o poder do mundo enganoso/ o que é mais contrário à verdade prevalece, / conduzido através da lógica falsa para os motivos mantidos secretos. / A razão exige que eu ache que o melhor de vós, / Mas então o efeito do que parece mais provável / me faz desacreditar o que eu pensei no início. / (...)”. Veronica tenta esclarecer o mal-entendido. Franco diz que coisas ditas em momento de raiva sempre saem de modo errado e/ou ofensivo, mas que é sempre bom pensar antes de sair ofendendo as mulheres. Veronica completa que a imprudência sendo a condução do homem louco, recairia sobre para a mulher a função de carregá-lo nas costas, pois sendo mais sábia teria maior discernimento das coisas e não tropeçaria em seus próprios pés como o homem<sup>72</sup>: “(...) Por outro lado, sei como é prejudicial / o impulso da raiva é, e com que frequência / leva a atos vergonhosos e injustos; / nem a razão, que reina nos sentidos, / sempre rápido o suficiente para puxar o pedaço, / e grande excesso quebra cada cadeia. / Se a falha ocorreu através de um ataque de raiva, / não continue fazendo errado, mas admita / até onde ultrapassou os limites do dever. / Olhe com os olhos do seu bom senso / e veja por si mesmo quão indigno de vós / é insultar e ferir as mulheres. / Sexo infeliz, sempre liderado sobre / pela fortuna cruel, porque está sempre / sujeitado e sem liberdade! (...) Que a pessoa mais sábia deve ser a maioria dos pacientes / quadrados com razão e com o que é certo; / insolência é a marca do louco, / mas a pedra que o

<sup>71</sup> Original do Capitolo XXIV de Veronica Franco: Sovente occorre ch'altri il suo parere / dice, stimando fatte alcune cose, / che non successer, né fur punto vere. / Di queste, che pur son dubbie e nascose, / in noi un certo instinto la natura, / che tende al peggio ed al biasmarle, pose; / benché null'opra è di qua giú sicura, / e di quel che men par ch'avvenir possa / sfási con piú sospetto e con paura. / Del mondo ingannator quest'è la possa, / che quel ch'è piú contrario al ver succeda, / per cagion torta, occoltamente mossa. / La ragion vuol ch'ogni ben di voi creda, / ma poi del verisimile l'effetto / fa che quel ch'io credei prima discreda. / (...)

<sup>72</sup> Continuação da Original do Capitolo XXIV de Veronica Franco: (...) Da l'altra parte so quanto è molesto / lo spron de l'ira, e come spesso ei mena / a quel ch'è vergognoso ed inonesto; / né sempre la ragion, che i sensi affrena, / a stringer pronto in man si trova il morso, / e 'l gran soverchio rompe ogni catena. / Se per impeto d'ira il fallo è occorso, / non durate nel mal, ma conoscete / quanto fuor del dever siate trascorso. / Gli occhi del vostro senno rivolgete, / e quanto ingiuriar donne vi sia / disdicevole, voi stesso vedete. / Povero sesso, con fortuna ria / sempre prodotto, perch'ognor soggetto / e senza liberta sempre si stia! (...) Che 'l piú savio ancor sia piú paziente / par ch'a la ragion quadri ed al dovere: / del pazzo è proprio l'esser insolente, / ma quel sasso del pozzo il savio tragge, / ch'altri a gettarlo fu vano e imprudente / E cosí noi che siam di voi piú sagge, / per non contender vi portamo in spalla, / com'anco chi ha buon piè porta chi cagge. / (...)

homem sábio tira do poço / foi jogada por um homem tolo e imprudente. / E assim nós, mulheres, que somos mais sábias que vós, / para evitar a contenção, carregamo-los em nossas costas, / como o mais seguro do pé carrega aqueles propensos a cair. / (...)”.

Como fora apresentado anteriormente nos *capitoli* XIII, XVI e XXIV, Veronica Franco foi à luta contra quem “ousou” lhe ofender e causar tanto mal-estar nela, e aproveitou em seu discurso poético para “ensiná-los” a se comportarem. Expôs seu ponto de vista e pontuou que não se trata uma mulher assim como eles faziam, mas que com amor e não com deboche, por puro prazer sarcástico de humilhá-las gratuitamente. Mesmo sabendo seu lugar na sociedade, que não era igual (e nem almejando tanto) aos homens, Franco queria ser menos humilhada e mais valorizada por seus dotes e talentos além de corpo e do ambiente doméstico, mas também tendo em sua fala que as mulheres por vezes eram superiores aos homens em certos aspectos como em questão da sensatez, por exemplo, que elas tenham em excesso enquanto neles faltava. Veronica finaliza pedindo que seu interlocutor cesse suas ofensas, os ataques, as fofocas, as injúrias contra as mulheres, que mude seus atos, seu comportamento, pois não são ações dignas de um nobre. Ela aconselha-o que deveria agir mais parecido como os demais colegas masculinos que tratam as mulheres bem, respeitando-as como elas merecem, dignificando-as e envergonhando-se de quando erram com elas, até mesmo pedindo perdão por ter errado, sendo isso mais honrado que simplesmente atacar uma mulher de graça. A cortesã acrescenta que espera que a partir de seus concelhos, ele aprenda e melhore seus atos.

Esta última parte da temática temos uma resposta (*Capitolo XIV*) do *incerto autore* (arrependido e humilhado, percebido que não venceria tal batalha e nem aplacaria a ira homérica de Veronica Franco) e duas propostas de Franco (*Capitoli XVI e XXIV*) a um (s) homem (s) que a difamou (não necessariamente Maffio). De maneira bem resumida, Maffio quis sair desta disputa e fez-se de “inocente”, mas de todo modo foi humilhado pela capacidade de Franco e esta, por sua vez ao escrever ao outro *Incerto autore* detrator, expõe com todas as letras possíveis os erros e mentiras ditas por seu adversário, tece duras críticas às suas ações e parte em defesa das mulheres em geral. Veronica Franco consegue lidar bem – mesmo irritadíssima –, com as situações e vencer suas batalhas poéticas com muita classe e elegância. O que se tem nesses poemas epistolares de Franco e de seus rivais poéticos, é uma batalha de rimas não de amor, mas de um antiamor. O que seria esse antiamor? Basicamente está relacionado àquilo que não está correlacionado ao amor e todas as manifestações deste, mas é bem parecido como

um descontentamento, ira, raiva, ódio, promovidos pelo desgaste do amor. No caso de Franco, ela vivia uma situação de difamações, que lhe causou *stress* e por isso surgiu essa inversão de sentimentos expressos nas rimas dos *capitoli* onde a cortesã aparece mais exaltada emocionalmente e até mesmo faz-se de conselheira para tentar “resgatar” um dos rivais, esperando deste uma reparação, mas não demonstra em suas rimas amá-lo, pelo contrário, tem certa repulsa. Por isso é um antiamor.

## 2.5. Os poemas sacros da Condessa de Correggio

A quarta tônica classificada como “Religiosa/sacro-pia”, deste Capítulo é exclusiva à Condessa de Correggio, e pode ser encontrada nas *Rime* 40: 55; 59; 66 de Veronica Gambara. Para melhor desenvolvimento das análises expositivas dos poemas, fiz uma explicação geral no final.

O *Sonetto* 40<sup>73</sup> de Veronica Gambara faz referências a várias passagens bíblicas como o tempo dos hebreus no Egito, governado pelo Faraó. Destacamos alguns trechos: “Guia com uma mão forte para o caminho reto, / Senhor, as gentis pessoas que Tu amas / para dar dano aos Teus inimigos ingratos / e para a Tua glória fazer César invicto. / Essa raiva e esse furor, que já no Egito / (...) como Faraó, Tua aflita Israel. / Olhe com olhos compassivos e verá o quanto, / para recuperar o rebanho já perdido, / o Santo Pastor está envolvido e usa toda arte; / (...)”. É um soneto em louvor a Deus, onde cita Cesar como referência a governante ou Imperador ou o Santo Padre (o Papa), também mencionado como Santo Pastor nos versos de Veronica.

O *Sonetto* 55<sup>74</sup> de Veronica Gambara, ela escreve em louvor à Virgem e a Deus. Destacamos alguns trechos: “Ó grande mistério, e somente pela fé entendida! / Feito de teu belo corpo um templo de Deus, / Santíssima Virgem, e a única, humilde e piedosa, / é por tua própria virtude do Céu desceu! / (...) Cremos em ti, como no véu branco. / o orvalho celestial, sendo árida / a terra e sozinho de água encheu! / (...) mas estamos cantando com ti hoje dizendo: / ‘Glória ao Senhor, nunca foi totalmente louvado’!”. Este soneto, a Condessa compôs para expressar sua fé e seu amor à Virgem e a Deus.

<sup>73</sup> Original do *Sonetto* 40 de Veronica Gambara: Guida con la man forte al camin dritto, / Signor, le genti Tue ch'armate vanno / per dar a' Tuoi nemici acerbo danno / e per Tua gloria a far Cesare invito. / Quell'ira e quel furor, che già in Egitto / (...) qual Faraone il Tuo Israele afflito. / Mira con pietoso occhio e vedrai quanto, / per racquistar la già perduta gregge, / s'affliga ed usi ogni arte il Pastor santo; / (...).

<sup>74</sup> Original do *Sonetto* 55 de Veronica Gambara: Oh gran misterio, e sol per fede inteso! / Fatto è 'l bel corpo tuo tempio di Dio, / Vergine santa, e 'n quello, umile e pio, / è per propria virtù dal Ciel disceso! / (...) Creossi in te, come nel bianco vello / la celeste rugiada, arida essendo / la terra ed egli sol d'acqua ripieno! / (...) però teco cantiamo oggi dicendo: / «Gloria al Signor, non mai lodato a pieno!».



O Sonetto 59<sup>75</sup> de Veronica Gambara é escrito para Papa Paulo III. Destacamos alguns trechos: “Tu que de Pedro o manto glorioso / vestis feliz e do Reino Celestial / tendes as chaves no governo, donde sois digno / Ministro de Deus e pastor sábio e santo: / (...) para afastar espiritualmente do ninho rico. / os inimigos de Cristo ou os dois reais / todo cuidado e estudo hão de voltar para ti! / Se tu o fizeres, o choro não será menos claro / de teu trabalho justo e bem feito / que flui daquele cujo o grande nome que tu recebeste!”. Este soneto, a Condessa compôs para expressar sua admiração ao Santo Pontífice, identificado pelas chaves (*chiavi*) de Pedro. É um poema devocional, mas também muito próprio ao tema religioso pelo modo como a poetisa escreve.

O Sonetto 66<sup>76</sup> de Veronica Gambara é escrito mencionando parábolas bíblicas, e destacamos alguns trechos: “Olhe, Senhor. o pequeno navio cansado / de Pedro, que, na marcha dos orgulhosos ventos / empurra, vai errado, e parece reclamar / desta frutuosa e tenebrosa tempestade. / (...) Navio sem timoneiro, sem pastor / não pode ficar um rebanho, o que onde é um / o outro é por lobos perturbado e morto; / Senhor, portanto, proceda, e Teu favor / volte-se para aqueles que conhecem a tua grande fortuna / e conduzem este barco feliz ao porto”. Gambara faz menção a duas metáforas usadas por Jesus em suas parábolas a do navio sem timoneiro e o pastor cujo rebanho está perdido e pode ser apresado por lobos. Cita até passagem onde Pedro enfraquece sua fé e afunda no mar por instantes.

Estes quatro sonetos revelam outra face da Condessa de Correggio, o da mulher pia, muito devota à fé cristã. Neles vemos presentes passagens da Bíblia, aclamação à Virgem a Deus, além de menções referentes ao mundo sagrado ao escrever Papa Paulo III, sucessor de São Pedro. Gambara pede pela clemência divina para com seu povo e a pacificação, ente outras coisas relacionadas à fé. Pizzagalli disse sobre as obras poéticas da Condessa de Correggio que: “Os temas religiosos estão no centro da última produção poética de Gambara, talvez um reflexo de leituras intensificadas sobre temas que na época eram muito debatidos na sociedade (...)”. (2004, p. 185). Essas leituras mais voltadas ao espiritual eram devidas aos debates que aconteciam na época, evidenciado pelas – grosso modo – movimentações das Reformas Protestantes, e a consequente

<sup>75</sup> Original do Sonetto 59 de Veronica Gambara: Tu che di Pietro il glorioso manto / vesti felice e del Celeste Regno / hai le chiavi in governo, onde sei degno / di Dio ministro e Pastor saggio e santo: / (...) Scaccia animoso fuor del ricco nido / i nemici di Cristo or che i duo regi / ogni lor cura e studio hanno a te volto! / Se ciò farai non fia men chiaro il grido / de l'opre tue leggiadre e fatti egregi / che fia di quello il cui gran nome hai tolto! .

<sup>76</sup> Original do Sonetto 66 de Veronica Gambara: Mira, Signor, la stanca navicella / di Pietro, che, nel mar da fieri venti / spinta, va errando, e par che si lamenti / di questa fluttuosa e ria procella. / (...) Nave senza nocchier, senza pastore / non può star gregge, che da l'onde l'una / l'altro è da lupi travagliato e morto; / Signor, dunque, provedi, e il Tuo favore / spira a chi sappia in la maggior fortuna / questa barca condur felice in porto.

“reação católica” com a eleição de Paulo III ao Papado, o que originou o Concílio de Trento, e conseqüentemente a Contrarreforma Católica.

## 2.6. Poemas de elegia: expressões de dor na alma

O quinto e último – mas não menos importante – assunto a ser tratado neste Capítulo poético, o da questão da “Tristeza” que se direciona aos poemas elegíacos, à dor, ao sofrimento pode ser encontrado nas *Rime* 1; 2; 3; 6; 8; 10; 14; 50 de Veronica Gambara, nos *Capitoli* III; XIX; XX; XXI; XXII, e nos *Sonetti*: VI; XIII de Veronica Franco, totalizando 15 poemas. Para melhor desenvolvimento das análises expositivas dos poemas, dividi-a em blocos.

No *Sonetto* 1<sup>77</sup> de Veronica Gambara, que está na sua íntegra para que possamos analisá-lo melhor: “Várias vezes o coração miserável atacou / Amor, e nunca sendo capaz de ter qualquer honra, / mas sempre encontrando sua força / forte, de modo que de esperança era privada; / onde, sendo esse um dia muito conturbado, / usando todas as suas forças e todos os valores / resolveu ter prisioneiro o coração, / e então mantê-lo amarrado para sempre. / Assim ele conseguiu que o façam rei, / pondo diante de mim teu sacro aspecto, / repouso meu espírito em servidão; / de agora em diante a tua imagem no peito / porto esculpida, até onde vós estais / sempre em minha mente e intelecto”.

Gambara no soneto acima, se preocupa em ser feita “escrava” desse Amor que sendo seu “dono” sempre tendo sua imagem no peito, seja privada das alegrias antes vividas quando solteira, e que se casando com alguém possa ser dominada e viver infelizmente por anos afio, até o final de sua vida. A essência da elegia está no modo como a poetisa constrói seu discurso poético embasado no sofrimento exacerbado, retratando um momento ou situação “difícil” que tenha vivido ou sofre com antecedência por algo que não ocorreu.

O *Capitolo* III<sup>78</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), cujos versos são dedicados à Veneza, inicia-se com um

<sup>77</sup> Original do Sonetto 1 de Veronica Gambara: Più volte il miser cor avea assaltato / Amor, né mai potendo averne onore, / ma sempre ritrovando il suo vigore / forte, talché di speme era privato; / onde, essendo esso un giorno assai turbato, / usando ogni sua forza e ogni valore / deliberò aver prigione il core, / e poi tenerlo in eterno legato. / Così gli riuscì che i fati rei, / ponendo inanzi a me tuo sacro aspetto, / posono in servitù gli spirti mei; / da indi in qua l'imagin tua nel petto / porto scolpita, talché dove sei / sempre è la mente mia con l'intelletto.

<sup>78</sup> Original do Capitolo III de Veronica Franco: Questa la tua fedel Franca ti scrive, / dolce, gentil, suo valoroso amante; / la qual, lunge da te, misera vive. / (...) / (...) Le fresche rose, i gigli e le viole/ arse ha 'l vento de' caldi miei sospiri,/ e impallidir pietoso ho visto il sole; / nel mover gli occhi in lagrimosi giri/ fermarsi i fiumi, e 'l mar depose l'ire/ per la dolce pietà de' miei martíri./ (...) / (...) Le lagrime, ch'io verso, in parte il foco / spengono; e vivo sol de la speranza/ di tosto rivedervi al dolce loco./ (...).

terceto endereçado a um “senhor” não identificado, mas o locutor é identificado como “Veronica” ou “Franca”, como, às vezes, é comum aparecer nos versos da cortesã. Destacamos alguns trechos: “Esta tua Franca fiel escreve a ti. / amante terno, bem educado e galante, / que em miséria vive longe de ti. / (...)”. Veneza é identificada como a donzela do Adriático (*la donzella d'Adria*), outras vezes como a ninfa do Adriático (*ninfa d'Adria*). Veronica longe de sua cidade-natal, Veneza, escreve dedicando-lhe todo seu louvor. Ela sofre pela distância de sua amada República, definha, esperando a morte. E ela está sempre em um tormento eterno e praticamente infundável, sendo a separação, o exílio, o sofrimento imbuído nessa dor lacerante, seu martírio. Veneza é personificada como um amante de Franco, encarnada na persona sofredora pela indiferença recebida de sua amante infiel, que a fez ir embora. No caso real, Veronica precisou afastar-se de Veneza devido às acusações, processos e a peste que assolava a República. Dar-se-á assim a explicação de seu sofrimento pela separação da terra natal. E tendo o local hospedeiro como referência, ao observar a passagem à sua frente, lembra-se de Veneza e chora a dor da saudade: “(...) As frescas rosas, lírios e violetas / foram queimadas pelo vento de meus quentes suspiros, / e vi o sol empalidecer de pena. / Movendo os olhos em redemoinhos chorosos, / os rios pararam e o mar se enfureceu, / por ter pena do meu sofrimento. (...)”. Veronica sofre pela distância de casa: “(...) As lágrimas que derramei apagaram o fogo, em parte, / e vivo apenas em esperança / de te ver em breve novamente, nesse doce lugar. / (...)”.

No *Sonetto 2*<sup>79</sup> de Veronica Gambara, ela se expõe aos medos, às dúvidas de seu futuro. Destacamos alguns trechos: “Sendo a hora de deixar minha junta, / que não de ti mas eu parto de mim mesma, / de tão grave dor a alma é oprimida / que em poucos dias eu estarei morta. / Mas nova dor no meu coração me veio à tona / de uma dúvida cruel solitária, deixa! tenta, / o que isso faz com a morte, ai! mais se apressa / esta minha vida com a sua articulação. / (...) A dúvida que aflige e pressiona meu coração / é não mais me recordar de ti / de quem por ti sempre definha e geme; / (...) memória daquelas horas extremas / por muito chorar só por deixar-te”. Neste soneto em especial, escrito antes de se casar, Gambara diz que até então está no comando de seu destino, mas é chegada hora da partida para nova vida de casada, em conjunto com seu marido e quer lembrá-lo

<sup>79</sup> Original do Sonetto 2 de Veronica Gambara: Essendo l'ora del partir mio gionta, / che non da te ma i' parto da me stessa, / da sì grave dolor l'alma è oppressa/ che in pochi giorni io resterò defonta./ Ma nova pena al cor m'è sopragionta, / da un crudel dubio sol, lassa! processa,/ qual fa che a morte, ahimè! più ognor appressa/ questa mia vita con la tua congionta./ (...) e fala sobre Il dubio che 'l mio cor afflige e preme / è che so te non mai aricordarti / di chi sempre per te languisce e geme; / (...) e sempre se lebrará de que deverão viver juntos (...) memoria di chi è gionto a l'ore estreme/ per troppo lagrimar sol per lassarti.

que é junto dela que deverá resolver as coisas, construir uma vida conjunta.

No *Capitolo XIX*<sup>80</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), Veronica escreve recordando um amor passado que poderia ter-lhe causado problemas, pois segundo apresentam Rosenthal e Jones, era por um padre. Destacamos alguns trechos: “(...) Transformo o meu amor apaixonado em amizade, / e considerando seus imensos dons, / reformulo minha alma em imitação de vós; / e se meus pensamentos sobre isso eram conhecidos por vós, / não permitirias o meu desejo presente, / honesto e moderado, para não ser cumprido. / Então eu devo sempre sentir e ansiar / para provar o fruto de suas virtudes, / e quando não posso, suspiro por elas (...)”. Franco teria se apaixonado pelo clérigo na juventude, não podendo revelar na época, mas como seu coração estava todo recomposto novamente, o faria agora. Ela sentiu, de verdade, uma paixão avassaladora, estando à mercê de seu amor pelo homem da Igreja a quem dedica seu *capitolo*. A poetisa parte para outra realidade, admirando-o, o vê mais maduro ao retornar para Veneza, mas ela já convencida de que nunca poderá cumprir seu amor transforma-o em amizade e guardam-lhe sempre boas recordações de um tempo que se foi, da convivência com o homem a quem dedica seu *capitolo*, querendo-lhe muito bem, mas agora como amigo. Ela se contenta a admirar as virtudes dele. E Veronica finaliza dizendo-lhe sobre sua dedicação, sua devoção, prometendo escrever-lhe sempre, e esperando que ele também o faça, mas mantendo sua amizade: “(...) De visitas mútuas, mesmo em troca / por escrito, não digo uma palavra, / pois tenho certeza que vós fareis isso, / tendo esse tipo de problema em meu nome, / pois certamente não tenho nenhum plano de deixar ir. / Não mais: sinceramente, eu te lembro disso<sup>81</sup>”. Fica claro ter aceitado de que não poderá tê-lo para si e que deve seguir seu caminho, tendo-o como amigo – talvez como confessor de seus pecados –, mas não como amante carnal.

No *Sonetto 3*<sup>82</sup> de Veronica Gambara, ela sente a dor da partida de sua amada terra (Brescia). Destacamos alguns trechos: “Quando da minha morte / Amor, se nesta cruel

---

<sup>80</sup> Original do *Capitolo XIX* de Veronica Franco: (...) In amicizia il folle amor trasformo, / e pensando a le vostre immense doti, / per imitarvi l'animo riformo; / e se 'n ciò i miei pensier vi fosser noti, / i moderati onesti miei desiri / non lascereste andar d'effetto vuoti. / Per cui convien ch'ognor brami e desiri / de le vostre virtù gustar il frutto, / e quando far nol posso, ne sospiri.(...)

<sup>81</sup> Continuação da Original do *Capitolo XIX* de Veronica Franco: (...) Del visitarne scrivendo, non parlo, / scambievolmente intra di noi, / ché ben son certa che verrete a farlo, / questo officio gentil meco pigliando, / che 'n alcun modo io non son per lasciarlo. / Né altro: di buon cor mi raccomando.

<sup>82</sup> Original do *Sonetto 3* de Veronica Gambara: Quando sarà ch'io mora, / Amor, se 'n questa cruda dipartita / non può tanto dolor finir mia vita? / Qualor avien ch'io pensi / quel che dir mi volea l'ultimo sguardo / e 'l partir lento e tardo, / con quei sospir sì accensi, / come pon star in me l'anima e i sensi? / (...) Io n'uscirò, ch'a tant'aspro martire / non potrò già durar, vedermi priva / e sì lungi da lui, e che sia viva!

partida / não pode tanta dor dar fim a minha vida? / Qualquer coisa que eu venha pensar / o que deve me dizer este último olhar / e o partir lento e tardio / com aqueles suspiros se acendem, / como vos podeis estar em mim a alma e os sentidos? / (...) Eu vou embora, que é um amargo martírio / não posso já durar, me vendo privada / e que longe dele, que estou viva!”. Neste soneto as expressões de Gambarara revelam que ela sente que pode morrer sem voltar para casa e também revela a sua insegurança da partida para Correggio expressada em um *sonetto* carregado de saudosismo antecipado.

Temos aqui cinco poemas, sendo três *Sonetti* (1,2 e 3) de Gambarara e dois *Capitoli* (III e XIX) de Franco, numa intercalação entre as duas poetisas. Como todo bom verso elegíaco há a presença de sentimentos de tristeza, dores, sofrimentos por uma perda, um amor não correspondido, inseguranças, e tudo aquilo que se pode esperar de alguém que sofre. Nos sonetos de Gambarara, podemos observar uma Veronica jovem, sonhadora, mas muito insegura de seu futuro como mulher casada e tendo de se mudar e por isso está triste, praticamente desesperada. As propostas de Franco presentes em seus dois *capitoli* aqui expostos observam-se duas fases distintas da mesma mulher. No *capitolo* III é um momento de muita dor para ela, pois estava exilada de sua terra-natal, por isso escreve para sua amada *donzella d'Adria* (a donzela do Adriático) apelido carinhoso que Franco usa ao se referir à Veneza (às vezes pode usar o termo *ninfa* também). No *Capitolo* XIX, é o momento nostálgico em que Veronica propõe sem esperar uma resposta, pois não a obteve em tempos de sua tenra juventude, quando esteve apaixonada por um padre, sendo este um amor impossível devido à ocupação dele, mas tornaram-se bons amigos, no entanto, é evidente o seu desconsolo. Tem-se nesses versos das duas mulheres a expressão de amor sofredor, elegíaco (referente à ou próprio de elegia, que expressa tristeza, lamentos), em que se utilizando de suas penas trovadoras, as poetisas expõem poeticamente a falta que sentem de algo, de um momento, de um lugar importante, – mas é diferente a maneira com que elas lidam com essa tristeza em relação de como fazemos e/ou entendemo-la hoje, pois em suas rimas é transmitia a sensação de uma dor lancinante, quase a ponto de morrer ou desejar a morte, de se achar numa situação muito extremada onde não parece haver escapatória. A construção retórica com base nesse amor é o que nos faz assimilar a ideia de um sofrimento acerbado.

No *Capitolo* XX<sup>83</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco”

---

<sup>83</sup> Original do *Capitolo* XX de Veronica Franco: Questa quella Veronica vi scrive, / che per voi, non qual già libera e franca, / or d'infelice amor soggetta vive; / per voi rivolta da via dritta a manca, / uom ingrato, crudel, misera corre / dove 'l duol cresce e la speranza manca. / (...) Senza temer pericolo od offesa, / a la pioggia, al

(*Della Signora Veronica Franca*), ela escreve esta elegia repleta de lamentos, demonstrando como é grande seu sofrimento por não ter seu amado perto. Destacamos alguns trechos: “Esta é aquela Veronica que lhe escreve / que agora vive nem livre nem franca / mas como uma escrava do amor não correspondido. / Virou-se para o seu bem do caminho certo para o errado, / homem ingrato, cruel, na miséria ela corre / onde a tristeza cresce e a esperança diminui. (...) Sem medo de perigo ou insulto, / na chuva, em tempo claro, e no escuro, / venho, protegida pela gentil Citerea<sup>84</sup> / para ver e tocar pelo menos as paredes / de sua casa, isolada e remota, / tirando a confiança do meu desespero. / (...)”.

No poema em questão, o eu lírico encarnado por Franco definha quase morrendo de amor não correspondido, não se preocupa mais com seu bem-estar. No entanto, diz estar acompanhada da proteção de Afrodite, aqui evocada por um de seus epítetos, Citerea. Franco indaga quem seria tão ruim ao ponto de não ter pena dela, sequer um pouco. Ela diz escrever poemas para ele, que o tendo em alta consideração os escreve com muita inspiração, mas teme que sejam lidos para a outra mulher, cuja, o homem está junto e não é ela. Veronica escreve nesta elegia que ele não encontrará outra mulher igual a ela, que o ame tanto quanto. E por fim termina dizendo que deve preparar-se para todo tipo de infortúnios, que nunca sentiu a misericórdia desse homem que ama, que este Amor é deveras cruel com ela, mas que no fundo tem um pouco de esperança. No entanto, se ela é assim e pode morrer amarga e infeliz é culpa dele, que não a ajuda e só a maltrata, mas que logo suas palavras serão ecoadas por todo o mundo e sua vingança estará completa. Porém, ela cultiva a esperança de ter seu amor ou ao menos a ajuda dele, para que não morra na miséria<sup>85</sup>: “(...) O que chorando e lamentando faço / é doce harmonia para ambos os seus ouvidos, / que zomba do meu amor negligenciado. / Então devo constantemente me preparar / para suportar novos golpes da fortuna / e, finalmente, envelhecer em novo sofrimento. / (...) Ai, como o Amor cruel sem coração me atingiu, / para me fazer um exemplo vivo de miséria, / ainda me engana com falsas esperanças. / (...) Sabes bem, homem cruel, o mundo vai ouvir isso, / e, juntamente com minha amarga e doce vingança, / vai levar a notícia a cada lugar na terra. / (...)”.

---

sereno, a l'aria oscura / vengo, da l'alma Citerea difesa, / per veder e toccar almen le mura / del traviato lontan vostro albergo, / per disperazion fatta sicura. / (...).

<sup>84</sup> Segundo Jones e Rosenthal, “Cytherea é outro nome para Vênus, baseado no nome da ilha em que ela desembarcou após seu nascimento das ondas: Cythera, no mar Jônico” (1999, p 197).

<sup>85</sup> Continuação da Original do Capítulo XX de Veronica Franco: (...) Quanto per me si lagrima e si stride, / dolce contento è de le loro orecchie, / da cui 'l mio amor negletto si deride. / Così convien che sempre m'apparecchie / a soffrir nuovi di fortuna colpi, / e che 'n novello strazio alfin m'invecchie. / (...) Oimè, che troppo duro Amor m'assalse, / poi che per farmi di miseria essemplio, / m'insidia ancor con sue speranze false. / (...) Ben sapete, crudel, che 'l mondo udràllo, / e con mia dolce ed amara vendetta / d'ogn'intorno la fama porteràllo. / (...)

encarnado por Franco nestes versos selecionados é de pura dor por algo praticamente impossível, um amor, que não a quer, causando-lhe esse tamanho desgaste.

No *Sonetto 6*<sup>86</sup> de Veronica Gambará, ela escreve sobre perder sua liberdade, cujo soneto encontra-se completo para que possamos analisar melhor sua dor em relação ao futuro incerto: “Livre não sou, nem jamais espero ser / do laço cruel onde eu já fui amarrada, / porque a ferida era muito mortal / que já feriu meu coração puro e sincero. / Nem livre jamais serei de um só pensamento, / em que dia e noite estou ocupada, / que a minha liberdade, como eu te dei, / não despreze, ai de mim! teu soberbo e orgulhoso coração. / Nem livre do temor, nem livre ainda / nunca serei um mártir, de dores amargas / que minha aflição por ti, cruel, todas as horas. / No final, nem livre de tuas correntes / crescerão em mim de hora em hora / várias paixões por ti doces e agradáveis”. Gambará encaminhava-se para uma vida cuja sorte ficaria nas mãos de seu marido, seu maior temor inclusive, que se este último por sua vez agisse conforme o costume, ele seria seu mestre e senhor de sua liberdade. O que para Veronica Gambará era comparado à morte, a uma prisão eterna.

Nos *Capitoli XXI e XXII* de Veronica Franco, também se nota o amor por Veneza nos versos elegíacos da cortesã. No *Capitolo XXI*<sup>87</sup> da cortesã, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), a poetisa reflete sobre o momento de sua partida de Veneza, que isso lhe causou grande tristeza e tormentos. Destacamos alguns trechos: “Eu disse: meu coração, se minhas próprias armas / fazem isso comigo o que será que aqueles que farão / com que a cruel fortuna me atravesse? / Se me sinto, tendo fugido longe do meu amor, / que a dor se fecha em cima de mim cada vez mais, / que a minha saída o aproxima de mim, / Devo certamente ter tomado remédio oposto / ao meu estado lânguido e ao meu coração delirante, / que me manda para um caminho miserável. / (...) E se pudesse repetir as palavras que eu disse, / voltando a olhar para a minha amada terra, / como qualquer um que deixa o que ama é obrigado a dizer, / veria

<sup>86</sup> Original do Sonetto 6 de Veronica Gambará: Libra non son, né mai libra esser spero / dal crudel laccio ove già fui legata, / perché troppo mortal la piaga è stata / che già ferì mio cor puro e sincero. / Né libra mai sarò da un sol pensiero, / nel qual dì e notte sempre isto occupata, / che la mia libertà, qual t'ho donata, / non sprezzì, ahimè! tuo cor superbo e fiero. / Né libra da timor, né libra ancora / mai sarò da martir, da acerbe pene / che mi affligon per te, crudele, ognora. / Alfin né libra mai da tue catene / starò, crescendo in me più d'ora in ora / varie passion per te soavi e amene.

<sup>87</sup> Original do Capitolo XXI de Veronica Franco: Io dicea: - Mio cor, se ciò mi fanno / l'armi mie proprie, quelle, onde mi punge / la fortuna crudel, che mi faranno? - / S'io stessa, col fuggir dal mio ben lunge, / sento che 'l duol via piú mi s'avvicina, / che la partenza mia mel ricongiunge; / al mio languir contraria medicina / certo avrò preso al vaneggiar del core, / che per misera strada m'incamina. / (...) E se ridir potessi le parole, / che volgondomi indietro al caro suolo / dissi, qual chi lasciar ciò ch'ama suole, / vedrei gli augelli ancor con lento volo / seguirmi ad ascoltar il mio lamento, / alternando in pia voce il mio gran duolo; / vedrei qual già fermarsi a udirmi 'l vento, / e quetar le procelle, e i boschi e i sassi / moversi a la pietà del mio tormento. / (...)

novamente os pássaros me seguindo / em seu voo lento para ouvir meu lamento, / respondendo a minha dor com suas vozes ternas; / veria o vento quase parar para ouvir, / e as tempestades morrem e as madeiras e pedras / moveram-se por compaixão pelo meu tormento./ (...)”. Veronica em seu lamento de despedida de Veneza, diz que tudo estava triste e desolador, que até mesmo as pedras e as plantas choraram por sua partida involuntária. Veronica em todo seu *capitolo* reflete sobre sua saída e chora por ter tido de exilar-se de Veneza. O fato de ter necessitado sair de Veneza, fez dela uma alma atormentada e infeliz. Seu amor por sua terra-natal e sua dor pela falta da mesma, se completam em seu discurso, pois Franco ama-a tanto que doe a separação.

No *Capitolo XXII*<sup>88</sup> de Veronica Franco, intitulado “Da Sra. Veronica Franco” (*Della Signora Veronica Franca*), Veronica escreve novamente à Veneza referindo-se ao quanto sente a falta de sua cidade-natal. Destacamos alguns trechos: “Uma vez que o destino me obriga a ir para outro lugar, / Oh, minha bela casa, com pesar em deixá-la, / que constantemente cresce e me pesa / com tristeza que guardo, chorando, em meu coração, / na memória sempre volto para vós, / Oh, refúgio amigável e fiel do meu nascimento: / e amaldiçoo o dia infeliz / quando te deixei para trás, e suspiro / sobre o longo atraso de meu lento retorno. / (...)”. Ela diz que tudo que está ao seu redor, no lugar onde se encontra exilada, faz lembrar com muita tristeza e pesar no coração o seu local de origem. A cortesã quer poder voltar logo. Este *capitolo* é um complemento do anterior acerca da separação, mas neste em especial, ela já estava exilada e andando pelo local de seu exílio, o que a fazia pensar cada vez mais em sua casa, causando-lhe dor e tristeza pela falta de seu amor, Veneza. E finaliza seu *capitolo* dizendo que está voltando<sup>89</sup>: “(...) Mas se ela se arrepende diminui sua culpa, / me arrependo de partir de vós, / Oh, adorável abrigo, e tristeza me domina; / e desde que meu grande perigo não termina através da distância, / é melhor que eu morra / da grande tristeza que sofro por amor, / sem acrescentar essa desgraça aos meus problemas / de fazer uma estadia tão longa / tão longe das coisas que mais aprecio. / Então, finalmente, resolvo voltar, / e se o destino não ficar

<sup>88</sup> Original do *Capitolo XXII* de Veronica Franco: (...) Poi ch'altrove il destino andar mi sforza / con quel duol di lasciarti, o mio bel nido, / ch'in me piú sempre poggia e si rinforza, / con quel duol che nel cor piangendo annido, / con la memoria sempre a te ritorno, / o mio patrio ricetta amico e fido: / e maledico l'infelice giorno, / che di lasciarti avvenemi; e suspiro / la lentezza del pigro mio ritorno. / (...)

<sup>89</sup> Continuação da Original do *Capitolo XXII* de Veronica Franco: (...) Ma se 'l suo fallo scema chi si pente, / d'esser da te partita mi pentisco, / o mio bel nido, e me ne sto dolente; / e da poi che non cessa il mio gran risco / per lontananza, il meglio è ch'io mi mora / del gran dolor che per amar soffrisco / senza miei danni aggiunger questo ancora, / di far da le mie cose a me piú care / per tanto spazio sí lunga dimora. / Perch'alfin mi risolvo di tornare, / e se non m'è contraria a pien la sorte, / se ben un'ora un secolo mi pare, / spero tornar in spazio d'ore corte.



no meu caminho, / Apesar de uma hora parecer um século, / em poucas horas espero voltar”. No final há um reacender de esperança pela concretização de seu retomo à Sereníssima República<sup>90</sup>.

Aqui temos mais quatro poemas, sendo três *Capitoli* (XX, XXI e XXII) de Franco e o *Sonetto* 6 de Gambara. As propostas de Franco estão relacionadas novamente a um amor, seja ele não correspondido como no caso do *Capitolo* XX em que ela escreva a um homem que ama outra mulher e que por isso esteja sofrendo, seja pela separação de sua casa, nos *Capitoli* XXI e XXII, complementando a temática do *Capitolo* III. Nestes dois últimos, é muita clara a tristeza dela em relação ao distanciamento de Veneza, tendo até adoecido por causa disso, sua promessa de retorno e num ponto mais ao final a “fala” de que retroará em breve (fato consumado nos *Capitoli* diretamente ligados ao Conde Marcantonio della Torre, em que ela diz realmente regressar à Veneza). No soneto de Gambara, ela discorre ainda muito angustiada com seu futuro como mulher casada, temendo perder sua tão pouca liberdade, pois se seu marido fosse ruim para ela, cerceá-la-ia por completo, – o que de fato não aconteceu, pelo contrário –, mas nos versos deste soneto elegíaco recheado de dúvidas e sofrimentos antecipados, ela demonstra seus medos e aflições de maneira exemplar. Temos neste bloco a situação parecida ao anterior em que as poetisas fazem uso das formas retóricas elegíacas em suas composições poéticas para enfatizar seu sofrimento nas entrelinhas (explicitamente diria até), seu amor, – mas como antes –, o amor acompanhado pela dor.

O *Sonetto* 8<sup>91</sup> de Veronica Gambara é escrito expressando sua dor e desconforto vividos na juventude. Destacamos alguns trechos: “Assim extrema é a dor / que assim o extremo mal não chega, / e deste modo eu continuo viva. / Eu estaria bem morta, agora, / mas a dor que tenho no meu coração, tão grave e forte, / não do lugar para a morte / nem aumentam nem diminuem meus problemas. / (...) Mas entre todos os mártires este é o principal: / não pode ferir a minha dor!”. Esta dor é eterna, causa males tanto na alma quanto no peito.

O *Sonetto* VI<sup>92</sup> de Veronica Franco é escrito para um homem que perdeu um

<sup>90</sup> A Sereníssima República de Veneza foi um Estado no nordeste da península Itálica, com capital na cidade de Veneza. Existiu do século IX ao século XVIII. É muitas vezes referida apenas como a Sereníssima. Não há um consenso quanto à data da fundação da república.

<sup>91</sup> Original do Sonetto 8 de Veronica Gambara: Così estrema è la doglia / ch’a così estremo mal mal non arriva, / e a questo modo me ne resto viva. / Sarei ben morta, omai, / ma ’l dolor ch’ho nel cor, sì grave e forte, / non da loco a la morte, / né accrescer può né sminuir miei guai. / (...) Ma fra tutti i martir quest’è il maggiore: / non potermi doler del mio dolore!

<sup>92</sup> Original do Sonetto VI de Veronica Franco: Deh, la pietà soverchia non v’offenda, / in vece del fratel pianger estinto, / dando in preda al martír voi stesso vinto / sí che dagli occhi un largo fiume scenda! / Non lasciate,

irmão. Destacamos alguns trechos: “Ah, a pena avassaladora não te ofende, / em vez de extinguir o pranto do irmão, / ao ceder ao martírio, vós mesmo ganhaste / de modo que um rio largo desce dos olhos! / Não deixe, senhor, deixe o mundo entender / (...) Embora se vós perdeste um tal irmão / que na terra de soma e virtude perfeita / ou apenas um ou ninguém mais tinha igual, / (...). Provavelmente este sonetto de Franco foi composto para Francesco Martinengo pela perda de seu irmão Estore, em que a cortesã tentava consolá-lo em sua dor.

Na balada<sup>93</sup> de número 10<sup>94</sup> de Veronica Gambará, presente em suas *Rime*, “Or passata è la speranza”, ela teria escrito bem antes do enlace matrimonial – por volta dos 18 anos –, a poetisa expressa suas preocupações acerca de ficar solteira para sempre, não tendo muito mais esperanças de arrumar marido. Destacamos alguns trechos: “Agora é passada a esperança / (...) nada há de ter constância. / (...) Essa ingrata vez em foco / me manteve esperando, / e tendo o meu mau em jogo / me deixou em lágrimas; / e amando e desejando / me levou a morte a cada dia / com paixão tenaz e forte / e com mais perseverança./ (...) Eu esperava e essa esperança / me nutria em doce chama; / mais eu não espero, e choro / só esta alma deseja e brada, / e a morte agora chama / por socorro a tua dor / porque sem medo é o coração / que já era seu quarto doce. / (...) Minha sorte e doce esperança / portanto, ela escapou de mim / e ao partir os trazem juntos, / deixa! o coração está cansado da vida / então, sendo atordoada / e de esperança para tudo privada, / não vivendo eu permaneço viva / sem ao final nenhuma esperança. / (...)”. O verso “Agora é passada a esperança” (*Or passata è la speranza*) repete-se como um refrão que dá ritmo e marca o tempo do soneto com tons elegíacos, onde Veronica diz já não ter mais esperança, que esta, por sua vez, a fez sofrer alimentando-se de sua chama restante, mas que agora “é passada a esperança”, traduzindo ao pé da letra o refrão. Ela conta como se deu o processo de perda da esperança com a passagem do tempo. Se analisarmos bem, seria, nas entrelinhas, a esperança em arranjar marido, pois passava dos dezoito

---

signor, che 'l mondo intenda / (...) Benché se qui perdeste un fratel tale / che 'n terra di virtù somma e perfetta / o solo o nessun altro aveste eguale, / (...).

<sup>93</sup> Segundo as definições de Norma Goldstein (1987, p 55), balada era para ser cantada, baseia-se no princípio da repetição que facilita gravar o texto na memória, sendo que a mesma ideia ou frase se repete no final de cada estrofe. Costuma apresentar três oitavas (estrofe de oito versos), geralmente com versos de oito sílabas.

<sup>94</sup> Original da Balada 10 de Veronica Gambará: Or passata è la speranza / (...) nulla cosa aver constanza./ (...) Questa ingrata un tempo in foco/ m'ha tenuta pur sperando,/ e prendendo il mal mio a gioco/ m'ha lassata lagrimando;/ ed amando e desiando / mi condusse ognora a morte/ con passion tenace e forte/ e con più perseveranza./ (...) Io sperai, e quel sperare / mi nutrive in dolce fiamma; / più non spero, e lagrimare/ sol quest'alma desia e brama,/ e la morte ognora chiama/ per soccorso al suo dolore/ perché senza speme è 'l core / che già fu sua dolce stanza./(...) Mía sorte e dolce speme/ da me, dunque, si è fuggita,/ e al partir ne porta insieme, / lassa! il cor la stanca vita,/ talché, essendo sbigotita/ e di speme al tutto priva,/ non vivendo io resto viva/ senza alfin nulla speranza. / (...)

anos e nada de se casar enquanto outras mulheres nesta idade já eram esposas e mães. E tal fato a incomodava muito. Gambarara casou-se aos 23 anos e talvez por isso, suas esperanças àquela época estavam pequenas, praticamente finitas. Em contraposição, nos *Sonetti* 1 e 6, ela está com medo de perder sua liberdade ao casar-se. São, portanto, duas contradições, em querer se casar e temer ser “prisoneira”. E finaliza sua composição com o repetido refrão: “Agora é passada a esperança” (*Or passata è la speranza*).

O *Sonetto* XIII<sup>95</sup> de Veronica Franco é dedicado a Bartolomeo Zacco, o poeta paduano, na ocasião da morte de sua filha Daria. Destacamos alguns trechos: “Doce do seu amor tenho um sinal / que a virtude é perfeita e resplandecente / para reacender as luzes no céu / a luz de Daria me estimava. / (...) dos olhos envia o coração que sofre, / ou se aquieta com aquilo agrada a Deus. / Claro, se é celestial, esta sempre honrará / o louvor humano, todo o mundo, não que eu / celebraria sua memória a cada hora”. Veronica escreve tentando consolar o poeta abalado com a morte da filha, deixar uma mensagem para manter viva a memória da moça.

No *Sonetto* 14<sup>96</sup> de Veronica Gambarara – escrito provavelmente nos primeiros momentos de seu casamento –, ela se sustenta em suas lembranças de casa e estas, por sua vez, lhe trazem ao mesmo tempo lamentos, alegrias, guerra e paz. A memória transporta-a a lugares, traz boas recordações e destas recordações carregadas de sentimento, faz com que ela sofra a ausência de seu amor, sua terra-natal, Brescia. Destacamos alguns trechos: “Por que Fortuna queria me fazer privada / de ti, Senhor meu caro, oh! removido ao menos / me tinha a memória, que no coração pleno / tem um martírio que dela deriva / (...), e o final apoia-se nas suas lembranças, que lhe mantem em constantes conflitos: “(...) A memória me mantém e me desfigura; / a memória me faz feliz e descontente; / na memória, o bem e o mal são meus. / A memória me anima e me atormenta; / então, de memória, eu tenho guerra e paz, / e em várias maneiras ela sozinha me satisfaz”.

E se tratando de incertezas, medo, decepções, falta de esperança, as duas poetisas não deixam a desejar. Nos *Sonetti* de Gambarara (1, 2, 6, 8, 10), que estão dispostos na obra de maneira não cronológica, ela abre sua alma torturada de forma exemplar e expõe-

<sup>95</sup> Original do Sonetto XIII de Veronica Franco: Dolce del vostro amor mi è indizio stato / che virtù sí perfetta e risplendente / di raccender in ciel le qua giú spente / luci di Daria abbiate in me stimato. / (...) dagli occhi manda il cor che s'addolora, / o vi acquetate a quel che piace a Dio. / Certo che se celeste alma sí onora / l'uman lodar, tutto 'l mondo, non ch'io, / celebrerá la sua memoria ognora.

<sup>96</sup> Original do Sonetto 14 de Veronica Gambarara: Poiché Fortuna volse farmi priva / di te, Signor mio car, deh! tolto almeno / m'avesse la memoria, che 'l cor pieno / tien de' martiri che da lei deriva. / (...) La memoria mantienmi e mi disface; / la memoria mi fa lieta e scontenta; / ne la memoria il ben e 'l mal mio iace. / La memoria m'allega e mi tormenta; / dunque da la memoria ho guerra e pace, / e in tal variar lei sola mi contenta.

se impecavelmente. Veronica Gambara escreveu poemas antes de se casar com medo do futuro ao lado do marido, e transmite toda sua insegurança em alguns de seus poemas elegíacos. Pizzagalli comenta sobre a escrita de versos amorosos, mesmo os de sofrimento, insegurança e afins, que,

Escrever versos de amor era um passatempo da moda nas cortes e uniam damas e cavalheiros. Então os poemas de Veronica chegaram até nós não porque constituíssem uma raridade, mas porque eram consideradas excelentes em um século pululante de rimadores e rimadoras de ocasião. (PIZZAGALLI, 2004, p 26)

Como vimos anteriormente e como bem salienta Pizzagalli, Veronica Gambara detém uma maestria exuberante ao escrever e transmite com graça e perfeição seus sentimentos em suas composições poéticas, nos fazendo acreditar que ela realmente sentia aquilo naquele momento. Muito desse talento fora lapidado quando jovem, por seu mestre Pietro Bembo, quando este fora seu tutor e em momentos de trocas epistolares e de rimas entre Gambara e outros poetas e escritores contemporâneos.

O *Sonetto 50*<sup>97</sup> de Veronica Gambara, ela dedica ao poeta Pietro Aretino. Destacamos alguns trechos: “Bem, pode-se dizer que para vós ampla e cortês, / mulher bonita, deixe o Céu estrelado / de suas graças, porque o espírito claro / pois por vós Aretino queima e se ilumina; / estas serão as telas e as defesas / (...) quantos dirão, ainda pensam / “Apenas com Beatrice e Laura juntas tecendo, / Sirena o espera eterna nos teus tercetos”!. Ao que parece, Gambara compôs estes versos com a intenção de consolar seu amigo pela morte de sua amada. Veronica cita nas duas últimas estrofes Beatriz, amada platônica de Dante Alighieri e Laura, amor de Francesco Petrarca, para exemplificar amores entre homens poetas e suas amadas.

Este último bloco de análises de versos das duas poetisas temos seis poemas, sendo quatro (8, 10, 14 e 50) de Gambara e dois de Franco (*Sonetto VI* e *Sonetto XIII*). Os versos 8, 10 e 14 de Gambara são reflexões sobre sua própria dor, angustia e sofrimentos vividos, demonstrações de como foi difícil para Veronica Gambara sair de sua “zona de conforto” e encarar uma nova vida como esposa de um parente distante, Giberto de Correggio, – com quem teve uma vida de muito amor e sentiu muito sua morte –, encarnando o luto e a viúves pelo restante de sua vida. O *Sonetto 50* a poetisa usa de seu dom das palavras para escrever um poema elegíaco com tons de consolo à dor

---

<sup>97</sup> Original do *Sonetto 50* de Veronica Gambara: Ben si può dir che a voi largo e cortese, / bella donna, sia stato il Cielo avaro / de le sue grazie poichè 'l spirito chiaro / per voi de l'Arretino arse e si accese; / queste saran gli schermi e le difese / (...) quanti diranno, ragionando ancora, / “Sol con Beatrice fia e con Laura insieme, / Sirena eterna ne la terza spera!” .

de seu amigo Aretino que, provavelmente, perdera a amante. E por fim Veronica Franco em seus *Sonetti* VI e XIII coloca seu talento para trabalhar e compõe versos elegíacos com tons de consolo, respectivamente, à dor de um homem, Francesco Martinengo que perdeu seu irmão em batalha e ao seu amigo Bartolomeo Zacco que perdeu sua filha Daria. A poesia elegíaca nas mãos dessas duas damas é um tema que rende muito, pois elas tratam-no com muita delicadeza e transmitem a quem lê, de certo modo, uma paz e conforto no momento de muita dor. Mesmo quando escreviam de si mesma elas detinham essa capacidade de demonstrar aquilo que sentem e viveram ou estavam vivenciando no momento da composição poética. Interessante é poder perceber nas escritas das duas Veronicas certa “empatia com o outro”, um sofrer para além de si mesmas (evidente também nas cartas analisadas no Capítulo III). Elas conseguem construir um cenário onde suas emoções afloram, “saltam do papel” e suas palavras coabitam os ouvidos das pessoas que as escutam declamar ou simplesmente leem suas poesias, convencendo-as que aquilo que escreveram é, de fato, “real” e intenso assim tal como escutamos.

Terminando este segundo capítulo da Dissertação pudemos notar alguns aspectos importantes: 1) escrever no século XVI não é uma tarefa fácil, pois requer um conhecimento de uma gama de autores antigos, do medievo e contemporâneos à época; 2) as mulheres não ficaram excluídas dessa erudição – estimulada pelos humanistas e pelas Reformas (Protestante e Católica) –, obtendo acesso às leituras, o que possibilitou, por sua vez, que houvesse mulheres acadêmicas, humanistas e com uma escrita crítica de seu tempo, a exemplo de Laura Cereta, que por meio de suas epístolas em latim “argumentava” sobre questões envolventes à sociedade, às mulheres em geral (como o matrimônio, para citar um exemplo), etc; 3) na poesia, era possível observar certo nível de “equidade” entre poetas e poetisas, no entanto, não no sentido de igualdade entre sexos como compreendemos atualmente. Era um palco onde todos se expunham, participando de uma forma de “espetáculo cortês” em que os poetas e poetisas “dançavam conforme a música” da corte era tocada, ou seja, é possível observar uma “correspondência poética”, em que uma pessoa enviava sonetos, por exemplo, a outra, que por sua vez retribuía com outro e assim por diante; 4) inserido nesses versos encontravam-se exaltação ao outro, cantos bucólicos, elegias, amores, dores, metáforas, hipérboles, eufêmicos, entre outros temas, expressões e construções simbólicas dos sentimentos expressos nas rimas, que conduziam o espectador àquilo que seus (as) autores (as) desejavam transmitir; 5) no caso de Veronica Franco, ela possuía duas veias poéticas: uma mais próxima dos poemas de vassalagem, onde a cortesã poetisa canta suas paixões de maneira a humilhar-se,

destruir-se a si própria por causa da tomentos vividos. A segunda, manifesta um expressividade mais madura, com questionamentos e incertezas, onde procura uma “experiência palpável”, menos ilusória, menos logradora de sua imagem, pois ela lida com outros aspectos da vida, como o feio, com o ódio, ou melhor, com o antiamor cortês, o que lhe atribuo uma classificação de “maneirista”, visto de quando fora publicada a obra *Terze Rime* (1575); 6) A escrita de Veronica Gambara aproxima-se mais da primeira “veia poética” de Franco, pelo modo como ela compõe suas rimas, como articula suas relações poéticas, diplomática, epistolares, pessoais, etc, mas talvez, por uma menor aproximação com o maneirismo, como pode ter sido o caso de sua homônima veneziana. Ambas as escritoras souberam arquitetar sua escrita por meio de um discurso condizente com as práticas derivadas do ambiente das cortes.

Na Itália, desde as mulheres nobres até as cortesãs ou outras moças com dotes de erudição, foram produzidos muitos exemplares de suas contribuições artísticas, principalmente na escrita (poesia, tratados, diálogos, livros de orações, traduções de salmos, etc) e na epistolografia. Elas conseguiam ler e escrever em grego, latim (para citar apenas duas línguas antigas que foram resgatadas), em seus dialetos e no toscano, a língua dos artistas.

O amor era uma moeda de troca, mais valiosa que qualquer marco, franco, peça de ouro ou prata, contudo, correlaciona-se à lealdade, irmandade, etc. Dava-se e recebia-se amor, porém, não o romântico como compreendemo-lo hoje, pelo contrário. Amar não era querer a outra pessoa carnalmente, – não se resumia a isso. Na poesia era manifestado de várias formas, como já salientado antes. Veronica Franco muito eloquente<sup>98</sup> e bem treinada por seu mentor e mecenas Domenico Vernier, construiu suas composições – em sua grande maioria – entorno do ambiente acadêmico da *Ca’ Venier*, cujo promovia batalhas de rimas entre seus membros. Franco, por sua vez, sobressaia-se com classe e derrota seus inimigos na vida (Inquisição) e das rimas (*Terze Rime*).

A Condessa de Correggio, Veronica Gambara, tem a elegância de uma nobre enraizada em sua personalidade, é mais “doce” e não precisou tecer ataques e defesas como sua homônima veneziana, que participava de uma academia informal onde eram promovidas batalhas entre seus membros (há quem aponte a participação de Gambara na *Ca’ Venier*, como explicado anteriormente). O amor expresso por Gambara nas rimas é

---

<sup>98</sup> Eloquente: Capaz de convencer; que é expressivo ou persuasivo. Um indivíduo eloquente é aquele que possui a arte e o talento de convencer ou comover outras pessoas apenas falando. Ser eloquente é a arte de falar bem, é ter o dom da oratória.

também por sua terra, por seus amigos, por seu amante único (o marido), pelos homenageados, ela também sofreu pelo amor, pela perda, escreve para outras pessoas que perderam alguém, assim como Franco também o fez, mas acima de tudo não traz em seu coração e nas suas rimas a raiva como Franco acabou por cultivar devido às circunstâncias. Gambarà foi uma exímia jogadora da cordialidade cortês cujo "jogo" (das inter-relações existentes entre as personalidades de destaque na sociedade italiana e de outras partes da Europa na época) ela era perita e organizava suas ideias, palavras sempre tendo em mente os interesses ocultos e/ou explícitos em cada um de seus gestos. Franco em menor escala pôde fazer o mesmo, pois participava de uma "corte menor", cujo convívio se encontrava as personas de Veneza e os ilustres viajantes que por lá passavam.

### CAPÍTULO III

## CARTAS ABERTAS, INTIMIDADES EXPOSTAS

Este capítulo terá como enfoque principal as correspondências epistolares que revelam muito de suas autoras. Escrever cartas é um hábito muito antigo na história humana, pois nelas há inúmeros segredos escondidos, tramas, recomendações e preocupações expressas por quem escreve. Podia-se utilizar um intermediário para entregá-las ao destinatário, sendo este intermédio quase um serviço de “Correios” como conhecemos hoje.

Estudaremos neste Capítulo excertos selecionados das *lettere*<sup>99</sup> de Veronica Franco e Veronica Gambara. As cartas de Gambara encontram-se no livro *Rime e Lettere di Veronica Gambara* datado de 1759, organizado por Felice Rizzardi, com dedicatória do autor ao Conde Niccolò Gambara, publicado em Brescia, terra natal de Veronica. As epístolas de Veronica Franco foram publicadas em Veneza no ano de 1580, cuja obra que as reunia intitula-se *Lettere familiari a diversi*, em que ela escreveu a seus admiradores e demais pessoas de seu convívio. Franco não revela os nomes de seus interlocutores, exceto em algumas cartas bem específicas, percebidas em meio a tantas outras com destinatários misteriosos.

Daremos ênfase às cartas, observando nelas cada conteúdo abordado, expressão, entonação. Por meio da leitura e análise da epistolografia dessas duas mulheres foi possível perceber como a essência delas se relaciona com o nosso objeto central da Dissertação, “o amor e suas manifestações na escrita poético-epistolar de duas mulheres da Itália Renascentista”, porque em suas múltiplas facetas esse sentimento tão forte, que é o amor, se manifestou e se apresentou no texto de muitas maneiras, percebidas durante leitura atenta, nas entrelinhas, das fontes. Neste Capítulo apresentaremos no texto corrido as traduções e a fonte original nos rodapés.

---

<sup>99</sup> Tradução livre do italiano: cartas



### 3.1. A escrita epistolar como forma de sacramentar uma personalidade

Para iniciar nosso trajeto neste último capítulo da Dissertação precisamos perguntar e responder certas questões, como: O que é uma carta? Como se estrutura uma carta, se é que há um estrutural padrão a ser identificado? A epistolografia<sup>100</sup> apresenta um padrão? A escrita de missivas<sup>101</sup> das duas mulheres pesquisadas apresenta algum aspecto singular ou um padrão, se este existe? Esta é talvez a primeira razão pelo qual um pesquisador escolhe suas fontes.

A epistolografia é uma arte muito antiga e repleta de funções, desde a simples comunicação até a narração de fatos. Desde que o ser humano escreve cartas, manda mensagens dos mais diversos tipos. Um exemplo clássico são as Epístolas<sup>102</sup> de São Paulo, seguidor tardio de Jesus que foi fundamental para a propagação do Cristianismo nos mais remotos cantos do Mundo Antigo. Outro exemplo que cruza a nossa História é a Carta de Pero Vaz de Caminha ao El-Rey D. Manuel I, Rei de Portugal e do Algarve, em 1500, descrevendo as terras, os gentios e tudo que pudesse ser visto pelo português, o que poderia ter transformado, metaforicamente esta sua epístola na “Certidão de Nascimento do Brasil”. Cartas de viagem de estrangeiros que aqui estiveram, de imigrantes aos parentes que ficaram na Itália durante a Imigração dos séculos XIX e XX, de quem passou por Veneza no século XVI, descrevendo os encantos das cortesãs (como já foi apresentado no Capítulo II), cartas familiares, cartas de amor repletas de sonhos e esperanças, são inúmeros os estímulos, as necessidades, estilos e variedades de missivas existentes.

Portanto, é preciso responder a uma questão: O que é uma carta? A carta nada mais é do que uma mensagem enviada à outra pessoa enquanto esta última encontra-se ausente, demandando tempo entre uma resposta e outra. Segundo apresenta Brigitte Diaz, “as cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível, flutuam entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunhos. De tal forma que não se sabe muito bem que lugar lhes é atribuído na geografia ordenada da literatura” (2016, p 11). E completa, com base em seus estudos do século XIX, “intimamente amarradas a um indivíduo e à sua história, as correspondências eram

---

<sup>100</sup> Arte ou técnica de escrever cartas.

<sup>101</sup> Carta ou bilhete que se envia a alguém.

<sup>102</sup> Uma epístola é uma escrita dirigida ou enviada a uma pessoa ou grupo de pessoas, geralmente uma carta didática elegante e formal. O gênero da epístola da escrita de cartas era comum no Egito antigo, como parte do currículo de escrita da escola de escrita.

apreciadas desde que fizeram ouvir a voz do homem privado” (2016, p 12). Maria Lúcia Andrade refazendo o trajeto histórico das cartas afirma que,

Desde a Antiguidade, a *carta* é talvez a tradição discursiva mais conhecida dado que se refere a uma prática social destinada ao intercâmbio, cuja função dominante é comunicar algo a outro indivíduo que está distante. A escritura de cartas é a atividade mais divulgada para materializar o desejo ou a necessidade de interagir à distância, pois admite uma infinidade de temas e usos, diferentemente de outras tradições discursivas. (...) (ANDRADE, 2010, p 100)

Observando ainda características singulares presentes nas epístolas, a supracitada autora afirma que:

(...) A carta obriga o enunciador a abrir, enquanto escreve, um espaço de diálogo com o interlocutor ausente. Ainda que haja particularidades entre os diversos tipos de cartas (carta pública, carta comercial, carta do editor, carta do leitor, carta-circular, carta aberta, carta-convite; carta-pedido; carta de aconselhamento; carta de agradecimento; carta de congratulações; carta pessoal; carta de amor, entre outras), em todas elas operam determinadas relações dinâmicas fundamentais que configuram a matriz epistolar; presença-ausência; oralidade-escritura; privado-público; envolvimento-distanciamento; fidelidade-traição; realidade-ficção. (...) (ANDRADE, 2010 p 101)

Entre outras coisas, como o exposto acima por Diaz e Andrade, para as autoras as cartas são elementos de aproximação, que se remetem ao distanciamento entre os interlocutores (no sentido de que não coabitam o mesmo espaço ao mesmo tempo, tornando necessária a existência desse tipo de correspondência que demanda da espera entre uma resposta e outra), pois se estivessem próximos, seria um diálogo e não haveria a necessidade de uma correspondência. Em suas várias manifestações, as epístolas podem nos mostrar um tipo diferente de relação entre os envolvidos no processo de comunicação, às vezes contendo mensagens cifradas como as de cunho secreto, encontradas na epistolografia de tempos de guerra, por exemplo. De acordo com o que aponta Andrade a escrita epistolar insere-se no conceito de tradições discursivas, que segundo a autora,

(...) são aqui tomadas como modelos historicamente convencionalizados, propostos pela Linguística Textual e Romanística Alemãs e que permitem reconhecer os textos como pertencentes a uma dada época. O estudo de tais modelos gerais, que servem como guia para as construções individuais, parte da convergência entre o estudo pragmático e o diacrônico, bem como de uma proposta de análise do discurso sob um prisma histórico.

Para Oesterreicher (1997), o conceito de tradição discursiva é mais proveitoso que o de gênero, pois este se baseia nas semelhanças compartilhadas por determinados textos. Desse modo, esse conceito não pode explicitar as diferentes variantes de gêneros textuais/discursivos que conferem ao gênero um estatuto dinâmico, sua capacidade de ser tradição e inovação. Segundo o referido autor, as tradições discursivas são gêneros textuais/discursivos, mas não se limitam a eles. Todas as regularidades que podemos identificar em um determinado gênero podem ser consideradas aspectos discursivo-tradicionais, isto é, são características de um gênero textual/ discursivo/ de uma tradição discursiva, mas não constituem isoladamente “tradições discursivas”. O gênero textual/discursivo é a fonte de todas as regularidades linguísticas e pragmáticas de um texto e todos os aspectos como: estilo, tema, função, sintaxe, léxico, fórmulas etc., têm sua origem no gênero. Assim, o conceito de tradição discursiva considera não somente a cristalização de um gênero, mas também o aspecto de sua variação e inovação. (ANDRADE, 2010, pp 97 – 98).

A supracitada autora faz uma reflexão acerca da diferença entre o que seria um gênero textual – pensando o contexto em que se insere uma carta – em comparação ao conceito de tradições discursivas, cujas, abarracariam mais elementos que o gênero e que, portanto, baseia o cerne de sua defesa das “vantagens” do segundo em razão do primeiro.

Kleverson de Lima chama a atenção para um tipo de “escrita de si” ou “autobiográfica”, no caso referindo-se à epistolografia. E, segundo o autor, “o indivíduo que postula uma ‘identidade para si’, uma imagem social coerente, é o mesmo que se exprime em ‘identidades parciais e nem sempre harmônicas’ mediante as circunstâncias e a presença do outro” (LIMA, p 213). Lima destaca também alguns obstáculos acerca do trabalho com epístolas ao afirmar que:

No entanto é nítido que um impulso maior a esse nicho de investigação esbarra em dois pontos. Primeiro: o cultivo privado e sigiloso que envolve esse tipo de artefato cultural. Cartas avulsas ou acervos contendo um número expressivo de missivas pertencentes a uma mesma pessoa (ou a uma mesma família) tendem a ser guardados, colecionados ou destruídos conforme os desejos dos seus proprietários. Raramente são doados. Segundo: a cobertura legal em torno desse tipo de documentação - efeito e preço dos embates realizados nos últimos séculos sobre as tentativas de demarcação das fronteiras entre as esferas pública e privada. No Brasil, esse tipo de acervo é juridicamente preservado pela Constituição, Código Penal e Direito Autoral. (...) (LIMA, 2010, pp 214 – 2015).

Para melhor auxiliar o trabalho historiográfico referente às missivas o pesquisador deve, segundo recomenda Lima, manter “o diálogo com outras áreas do conhecimento”, no entanto, não deve esquecer que “a sua questão é elaborada a partir do campo da História” (LIMA, p 215). O que podemos concluir sobre isso é que, quando se trata de

epístolas, todo cuidado é pouco, pois se entra num espaço privado, íntimo de uma “escrita de si” como bem lembra Lima. O espaço das missivas, como se pode perceber, é deveras amplo e abarca muitos problemas, mas também, em quantidade similar, boas surpresas e contam a história pela perspectiva do outro, ou seja, existe uma grande alteridade presente nelas.

Segundo destaca Fernando Munhós a respeito do uso da epistola na pesquisa histórica, “a carta, enquanto gênero discursivo oferecido aos pesquisadores como fonte documental de outros tempos e espaços, cumpre papel de relevo nas ciências humanas” (MUNHÓS, p 336). O autor acrescenta adiante que,

Como gênero pouco louvável, como escrita não ficcional – secundária na mentalidade editorial –, ou como portador da máxima maleabilidade que lhe é atribuível –, pode caminhar do estilo mais complexo e rebuscado ao mais simples e desleixado, sem nenhum entrave –, esse, que é dentre os dispositivos discursivos o mais comum e corriqueiro, foi também o mais subestimado. Não é como a poesia, que possui um valor “estético” em si, ou como o documento oficial, o despacho, produzido pelos poderes estatais e nacionais, de valor histórico inquestionável. (MUNHÓS, 2016, p 336)

O autor reflete sobre a importância dada à carta como instrumento de pesquisa histórica, que segundo ele destaca, visto que pode ser tida como secundária – na visão de alguns a historiadores – sem o “valor” de um documento oficial, pois recai sobre ela (a carta), uma sombra de “pessoalidade”, que sua escrita pode variar segundo a maneira ou o “nível educacional” (implícito na fala do autor) de quem escreve, ora sendo mais complexa e rebuscada, ora simples e desleixada. Estes seriam alguns elementos, apresentados pelo autor, decorrentes de sua “inferioridade”, mas, na verdade, a carta é um documento importantíssimo quanto qualquer outro.

De acordo com o que escreve Rosa Maria Camargo sobre o trabalho analítico referente às epístolas:

(...). Ao rastrear e analisar o ato de escrever, nele vão emergindo modos como histórias de escrita vão sendo registradas, pensadas, dadas a ler por meio da escrita *das cartas*, da correspondência, no seu conjunto; do texto; dos procedimentos. Cartas que são datadas e por isso *delimitam lugares e momentos particulares na história dos sujeitos e da cultura*. Na emergência dessas histórias, sujeitos que escrevem e leem cartas deixam suas marcas; marcas que podem nos indicar pistas para uma leitura da constituição do sujeito da escrita, na escrita. (CAMARGO, 2011, p 19)

Por meio de seu próprio relato, Camargo diz que como professora-pesquisadora enfrentou alguns obstáculos durante sua jornada de investigações como, por exemplo, nas palavras da autora, “o situar-se no próprio lugar de onde se fala” (2011, p 52), que se consistiria no fato de que,

(...) o objeto de reflexão vai se estabelecendo em regiões fronteiriças; nas fronteiras, permitimo-nos o contato com campos que, às vezes, temos que tatear. Um desses tem sido o da história cultural; nele tenho encontrado um espaço relativamente elástico para a leitura das cartas. O desafio começa já na aproximação com a expressão *história cultural*, continua na busca da compreensão de posições de autores que a assumem, desemboca na apropriação de conhecimentos já construídos. A noção de apropriação é muito útil para a reconstituição de histórias de leitura, porque permite pensar as diferenças na divisão – entre letrado e popular, entre formas de aquisição e transmissão, por exemplo, porque postula a invenção criadora no próprio cerne dos processos criadores. (...) (CAMARGO, 2011, p 52)

A autora supracitada ainda reforça seu ponto de vista ao expor seu método de trabalho e análises:

É nos pontos contrastantes entre a antiga e a nova história que busco subsídios para o problema que vem se delineando. Dentre esses, o relativismo cultural abarcado pela nova história, detectado a partir do interesse por toda atividade humana, fazendo emergir tópicos que – anteriormente, não se havia pensado – pudessem possuir uma história, contribuindo, assim, para destruir o que é central e o que é periférico na história, abrindo possibilidades de deslocamento do foco para a análise histórica. Outro ponto contrastante é ser a história, segundo o paradigma tradicional, *objetiva*, tendo o historiador a tarefa de apresentar os fatos como são, enquanto a nova história não só reconhece como chama a si o olhar *particular* do historiador, realçando a percepção dos conflitos na leitura da realidade como pontos de vista opostos, contrastantes, diferentes, em vez de articulá-los num consenso. O estudo de cartas tem estado no foco e nas fronteiras entre historiadores tradicionais (como documentos) e “novos” (como práticas culturais). (CAMARGO, 2011, p 53)

Camargo ainda completa afirmando que, “encarar a história como uma operação é tentar compreendê-la como a relação entre: um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão), procedimentos de análise (uma disciplina, teorias, uma prática) e a construção de um texto (uma literatura)” (2011, p 56).

Voltando para a história das cartas. Maria Lúcia Andrade explica que as cartas do século XIX no Brasil conservavam características de seu gênero de origem, as cartas advindas dos séculos XVI - XVIII e que estas, por sua vez, “resultam dos modelos

rígidos prescritos pela *Ars Dictandi*<sup>103</sup>, que era composto pelas seguintes partes: saudação, introdução, narração, solicitação e conclusão. Com o passar dos anos e as necessidades sociais esse esquema rígido foi sofrendo adaptações discursivas para que os textos pudessem atender aos usuários” (ANDRADE, p 99). A autora enfatiza ainda que,

A escritura de cartas sai do ambiente restrito dos palácios e ganha as ruas das cidades, como ocorre na França, onde se popularizou entre os indivíduos que viam nessa prática uma maneira de estabelecer contato com parentes e amigos distantes. É nesse contexto que surgem os secretários de cartas – compêndios com modelos de saudação e despedida, e inclusive regras de bons modos.

Ao tratar a respeito das práticas de escrita na Europa, entre os séculos XVI e XVII, Chartier (1999) menciona um fenômeno ocorrido na época com relação à obra *La Secrétaire a la Mode* (O Secretário da Moda) de Jean Puget de La Serre, publicado em 1640, que se torna um *best-seller* de um gênero muito apreciado: as coletâneas de modelos de cartas. Esses secretários eram inicialmente destinados aos epistológrafos nobres ou burgueses, mas são incluídos no catálogo de editoras, que publicam livros de grande circulação, como a *Bibliothèque Bleue*. Entretanto, Chartier não acredita que esses modelos eruditos tenham realmente sido úteis aos leitores populares; de qualquer maneira a posse do livro já indica a popularização do gênero carta.

Cabe lembrar que a tradição discursiva de escrever cartas ultrapassou os limites das línguas francesa e italiana e que determinadas tradições discursivas perdem sua “autoria”, a partir do momento em que são incorporadas a comunidades linguísticas que as adotam e atualizam. (...)

As cartas revelam a inovação verificada a partir da mistura e da convergência de tradições culturais, pois representam produtos que marcam o distanciamento comunicativo (ausência física do interlocutor), mas também se realizam como elementos menos rígidos provindos da oralidade. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que as cartas são uma interface entre a oralidade e a escritura, pois transitam entre um extremo e outro, dependendo do grau de intimidade entre os interlocutores. (ANDRADE, 2010, pp 99 – 100)

A supracitada autora reflete acerca da importância das cartas em aproximarem seus interlocutores, sendo um instrumento de comunicação (escrita), muito comum e popularizado – mesmo dentro das camadas baixas das sociedades europeias – com o passar do tempo.

Segundo afirma Diaz sobre as cartas “desde o século XVI, viu seu preço subir ou cair na bolsa de valores literários, conforme as postulações estéticas atribuídas pelas teorias da literatura que se sucederam” (2016, p 15). A autora avança para a escrita epistolar seiscentista e afirma que,

<sup>103</sup> O *ars dictaminis* era a descrição medieval da arte da composição da prosa e, mais especificamente, da escrita de cartas (*dictamen*). Está intimamente ligado ao *ars dictandi*, abrangendo a composição de documentos que não sejam cartas. A suposição permanente era que esses escritos seriam compostos em latim e de acordo com modelos bem elaborados. Isso tornou as artes da composição um subcampo de retórica.

No século XVII, contudo, ao deixar aos poucos de ser solidária à literatura, a carta apropriou-se de uma nova liberdade. Para quem a pratica, constitui um dos raros espaços de experiência em que é permitido escrever “à sua maneira”. A antiga retórica epistolar que requeria ao mesmo tempo o rigor da *dispositio* e a permanência da *elocutio*, opõe-se uma escrita não premeditada que toca os acordes engraçados da improvisação e da fantasia. (...) a carta deseja ser uma página de liberdade na qual se podem gravar os sulcos caprichosos de emoções efêmeras. (...) (DIAZ, 2016, p 22)

Segundo aponta a supracitada autora, as cartas deixam de ser algo muito comum aos acadêmicos e passa às mãos mundanas de homens e mulheres comuns. Tendo como base o mito de que as cartas foram ganhando características mais voltadas ao público feminino, que teriam se transformado por excelência num meio de comunicação familiar das mulheres modernas do século XVII em diante, Diaz aponta que,

(...) não é dado como certo que o gênero epistolar seja um gênero feminino, nem no século XVII nem depois. Mais pertinente é a tese de Roger Duchêne que opõe, no século XVII, a masculinidade tradicional do gênero epistolar, enquanto gênero literário, à feminização de uma prática privada da carta. O que quer que seja esta clivagem feminino-masculina estabelece uma nova oposição paradigmática que determina todo o futuro da prática epistolar e trabalha em profundidade seu imaginário. Ver-se-á que no século XVIII, e mesmo ainda no século XIX, as mulheres que querem escrever recorriam muito mais frequentemente que os homens à forma epistolar: não por causa de algum misterioso tropismo feminino, mas porque ela permanece, então, a única modalidade de expressão situada nas fronteiras móveis da literatura a ser concedida sem reservas às mulheres. (...) Certamente, Germaine de Staël e George Sand não precisarão mais tanto da mediação epistolar para definir e se situar no espaço literário. Mas para as mulheres “comuns”, o gênero epistolar permanecerá a única tribuna acessível, a meio caminho entre o espaço fechado da família, no qual estão confinadas, e a cena pública onde a tomada da palavra ainda lhes é proibida.

A chegada das mulheres, no século XVII, à cena da carta é a causa, ou a consequência – talvez as duas ao mesmo tempo –, de uma mutação das sociabilidades epistolares. Outrora instrumento de confrontação e de propagação das ideias no microcosmo humanista, a carta torna-se mais humildemente o agente de ligação de um grupo, de um partido, de um salão, cimentando todos os seus atuantes em uma convivência de artifício. Dessas novas ligações epistolares, as mulheres aparecem muito rapidamente como as transmissoras e os vetores privilegiados. A partir da metade do século, foram elas, manifestadamente, que “fizeram um modelo das boas maneiras e do discurso, e transformam a conversação – mas também a correspondência, prolongamento literário daquela – em uma verdadeira arte”. (...) (DIAZ, 2016, pp 26 – 27)

Segundo a supracitada autora, pesquisadores do pensamento e comportamento humano, pedagogos, escritores, críticos e etc, tentaram explicar tal regra da sensibilidade feminina e a relação com o ato de escrever cartas. Acrescenta Diaz, portanto, que,

As mulheres, por um lado, tornam essas representações plausíveis, até mesmo, frequentemente se apropriam delas. Esse é o caso de Madame de Lambert, quando declara que, nas mulheres, “as ideias apresentam-se por si mesmas e organizam-se mais por sentimentos do que por reflexão”, ou ainda de Madame de Miremont, quando pensa que nelas “o coração [exerce] as funções da mente”. Mesmo a jovem Manon Phlipon, que, entretanto, sabe se indignar também com a educação indigente reservada às mulheres, acredita que elas sejam “mais capazes de ter sentimentos do que ideias”. Rebeldes a qualquer pensamento conceitual, as mulheres seriam, em compartida, dotadas de uma imaginação poderosa, que “reflete tudo”, com certeza, mas que “nada cria”, para retomar a célebre expressão de Thomas. É porque são julgadas menos intelectuais, mas mais sensíveis do que os homens, menos racionais, mas mais sinceras, menos esclarecidas, mas mais inventivas, que se atribui a elas um prêmio de excelência na arte epistolar na qual a reflexão teórica está banida, na qual a razão lógica é uma intrusa e na qual o frescor dos sentimentos é o único critério estético. Fato esse que leva os teóricos da carta do século XVIII a destrincharem à exaustão esse novo lugar-comum: “As mulheres só escrevem para expressar o que pensam; e emprestam da natureza esses traços de delicadeza que arte não poderia fornecer”. (DIAZ, 2016, p 29)

Partindo das afirmações apresentadas pela referida autora, em especial em relação à epistolografia feminina estar correlacionada à uma maior sensibilidade, o que possibilitaria a facilidade em escrever cartas. Elas encontram, em certos momentos históricos, como o século XIX, estudado pela autora, um lugar seguro para expressarem-se e em suas trocas com outras mulheres uma “forma” única, onde se estabelece uma comunicação idiossincrática.

No século XVII, segundo escreve a referida autora, a interação entre conversação e epistolografia dá-se pelo fato de que “os autores de manuais epistolares são igualmente os signatários de manuais de conversação, cujos preceitos, aliás, parecem plenamente intercambiáveis” (2016, p 30). “A arte epistolar e arte da conversação”, aponta a autora, “conjugam os mesmos valores estéticos e celebram uma mesma ética da sociabilidade em que espontaneidade, naturalidade, diversidade, leveza e supostamente traduzem a erupção sutilmente controlada da palavra na cenografia regulamentada da conversação” (2016, p 31). “Segundo esse protocolo de comunicação”, acrescenta a citada autora que a carta está inserida no domínio social, e “a palavra que se produz nela, longe de ser singular, é uma palavra já normatizada, segundo os critérios requisitados por uma classe aristocrática



para a qual a escrita não poderia ser outra coisa senão um lazer gracioso e lúdico” (2016, p 31). Conforme escreve Brigitte Diaz, “circunscrita dessa forma a seu espaço mundano restrito, desde o século XVII a carta age como o motor de uma civilidade fundada na circulação regulamentada de uma palavra pretensamente liberta, mas que, na verdade, permanece sob alta vigilância” (2016, p 32).

Acontece que, como bem enfatiza a autora, o fato de a mulher escrever cartas era visto por muitos como um ato de simples diversão, uma atividade meramente lúdica, sem muita propriedade, nada de muito especial, mas sabemos que na verdade, olhando mais fundo, não é bem assim. Com o desenvolvimento de técnicas de conversação cada vez mais rebuscado temos uma escrita mais elegante, mesmo entre mulheres comuns que tiveram sua instrução básica, aquela permitida às moças. As mulheres das classes mais altas exibiam maior letramento e mais perfeição na escrita, mais rebuscamento estético por assim dizer. Em uma sociedade altamente vigiada, a carta apresenta uma fuga desta. Diaz apresenta sobre a evolução escrita epistolar durante o Período Moderno europeu afirmando que,

As correspondências do século XVII revelaram aos leitores do século XIX a cenografia regulamentada de uma sociabilidade harmoniosa. As do século seguinte lhes desvelaram a dramaturgia febril de uma palavra que busca a si própria. E é assim que, tornando-se por sua vez epistológrafos, alguns desses leitores vão usá-las, traçando em suas confissões epistolares os contornos de sua identidade. Menos impositiva do que o jornal, menos solene do que a autobiografia, a carta apresenta-se então aos narcisistas epistológrafos como o instrumento acessível de uma captura de si. Ao fixar a carta no território do íntimo, o século XIX parece responder a uma exigência muito antiga que se ouve esporadicamente em inúmeras correspondências e que o pensamento humanista da carta já havia formulado. (...) Prova de que na história da carta as mutações não são tão inovadoras como se poderia pensar. (DIAZ, 2016, p 41)

Acrescenta a supracitada autora a respeito da carta que,

No momento em que surge a carta familiar, outra prescrição circunscribe o campo de uma liberdade de expressão estreitamente vigiada. Sutilmente dissimulada na sociabilidade policiada da carta clássica, uma injunção proíbe na correspondência qualquer forma de exercício demasiadamente sistemático do pensamento. Teme-se então, acima de tudo, o pedantismo afetado e detestam-se conseqüentemente os discursos doutos dos profissionais do pensamento. A conversação e a carta são as obras-primas luxuosas, mas tão efêmeras e quase inconsistentes, cultivadas por uma sociedade aristocrática que transformou o lazer em um exercício estético. A carta se lembrará durante muito tempo desse imperativo categórico de leviandade que terá feito tudo para impedi-la de

pensar. Muitos epistológrafos, contudo, saberão contornar habilmente essa proibição inventando maneiras indiretas de *pensar por carta*. (...). É certo que essa proibição foi sentida de modo mais acirrado quando os assinantes da carta eram mulheres. Talvez mais sensíveis às imposições insidiosas dos manuais epistolares, as mulheres conciliam em sua correspondência a preocupação com as conveniências e um desejo legítimo de explorar esse novo instrumento de expressão de si. (DIAZ, 2016, pp 41 – 42)

Podemos concluir, portanto, esta seção inicial do Capítulo, com os exemplos elencados por Diaz, como George Sand<sup>104</sup>. Sand recebia cartas escritas por homens e mulheres, estas últimas, por sua vez, se transformaram em suas fieis leitoras (muitas delas, mulheres comuns). As cartas femininas eram endereçadas à escritora francesa oitocentista, de acordo com a autora, “(...) por ocasião da publicação de *Historie de ma vie*, são lugares de memória literária, muito preciosos (...)” (2016, p 56). Neste contexto, podemos perceber a importância dada às missivas como também fazedoras de memórias, guardiãs de um tempo que não temos acesso diretamente por não o tê-lo vivido, mas sim, por meio delas. As visões desses homens e dessas mulheres são, de fato, deveras importantes para que possamos compreender um pouco do passado, sendo este o “nosso” em direta relação conosco ou o de outras pessoas que se relacionam num contexto mais geral da História. Em relação ao olhar sobre a carta como um texto, a já citada autora afirma que,

Quaisquer que sejam, porém, suas reticências e a distâncias que toma - ou finge tomar- com a coisa literária, a carta é também e sempre um texto, animado de intenções estéticas mais ou menos confessadas, sustentada por uma representação do ato de escrever e pela ideia que o epistológrafo tem da literatura. (...). Mas mesmo quando emana de epistológrafos neófitos, a carta sempre é objeto de uma avaliação estética. (...). A carta nunca é imune aos modelos poéticos que, aliás, regem a literatura, pois os epistológrafos, que se não forem todos escritores em potencial, são quase sempre grandes consumidores de literatura. (...). Comum ou literária, a carta sempre está relacionada em alguma coisa com a “bricolagem textual”, mais ou menos inventiva, segundo as competências do epistológrafo, que toma parte, ou não, do jogo da escrita. (...) (DIAZ, 2016, pp 58 – 60)

De acordo com o apresentado por Diaz, as correspondências enviadas a George Sand de suas leitoras criaram certa identidade feminina por meio das cartas em que elas se identificavam com o que a escritora com pseudônimo masculino escrevia em seus folhetins e seus livros: *Historie de ma vie* e *Léila*. De acordo com a citada autora,

---

<sup>104</sup> George Sand é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant (1804 - 1876), aclamada romancista e memorialista francesa, considerada a maior escritora francesa.

Para inúmeras correspondentes de George Sand, a carta fornece uma ocasião inesperada de ultrapassar as paredes do lar para tentar ocupar um espaço em uma outra cena. A relação com instituições percebidas como opressoras, as dificuldades econômicas, angústia existencial, o isolamento social, a frustração de não ter acesso ao domínio público foram o menu habitual da maioria das cartas (...) (DIAZ, 2016, pp 211-212)

Como fora apresentado pela supracitada autora – com base em seus estudos de caso do século XIX –, talvez as correspondências tenham dado voz e expressividade às mulheres, encorajando algumas delas, como Flora Tristan, Marie Talon, criadora do jornal feminista *Le Livre des Actes*, Eugénie Niboyet, fundadora do jornal feminista *La Voix des Femmes* que depois se transformou em *L’Anevir*, *Mademoiselle Leroyer de Chantepie* ou Amélie Bosquet, entre tantas outras citadas por Brigitte Diaz em seu livro, que foram contemporâneas de George Sand e se manifestaram. E por fim, conforme escreve a citada autora,

Essas cartas, é verdade, dirigem-se a uma mulher que tem um nome de homem e que, pela escolha desse pseudônimo, contribui para acentuar a problemática partição social e simbólica dos papéis sexuais. Se, manifestadamente, as mulheres do século XIX encontraram na expressão epistolar a mediação mais fácil em direção à escrita de si, mas também em direção a uma palavra socializada, talvez não se deva atribuir sistematicamente às mulheres o *gênero* epistolar, como os críticos literários do século XIX fizeram com o *estilo epistolar*. (DIAZ, 2016, p 215)

Segundo escreve Diaz “a carta, frequentemente, é o início de uma aventura com a linguagem; é a antessala do espaço literário para aqueles que, normalmente, não têm acesso a ele. (...)” (2016, p 216). No entanto, não ficaremos neste espaço inacessível, veremos como numa época diferente, mais especificamente o século XVI, as mulheres, especialmente as duas pesquisadas (Veronica Gambará e Veronica Franco) usufruíam mais linhas e palavras na escrita de suas cartas.

### **3.1.2. Catalogando as cartas que vamos ler**

Ao todo, foram analisadas 119 epístolas de Gambará, das quais selecionei 21 missivas. Das 52 cartas de Franco foram selecionadas 12 epístolas, totalizando 171 fontes lidas e 30 analisadas aqui neste Capítulo.

Para facilitar o desenvolvimento da análise e a escrita da Dissertação separei as cartas das duas mulheres em seis temas mais centrais, no entanto, é bom lembrar que

muitas das epístolas podem ser classificadas em mais de uma tônica (ficará fácil de compreender tal fato durante a leitura do texto). As seis temáticas são: 1) Amizades (*Lettere* XVII, L, CXVI, CXIX de Gambara e na *Lettera* XXII de Franco); 2) Amor não correspondido (*Lettera* XIII de Franco); 3) Exaltação devocional (*Lettere* I; II; XV; CXI; de Gambara, e nas *Lettere* 1; 2; XLVI; de Franco); 4) Morte (*Lettere* XVIII; XIX; LXIV de Gambara e na *Lettera* XXXII de Franco); 5) Ofensa recebida (*Lettere* VII; XXX; de Franco); 6) Político/ Político-Religioso (*Lettere* LIV; LXXXV;/ LXV; CII; CIV; todas de Gambara). Como podemos perceber há temáticas em comum e as que são mais particulares a uma ou à outra Veronica. Seguiremos a ordem alfabética dos temas para expor as fontes e analisá-las dando corpo ao texto dissertativo. Acreditamos que seja um padrão de organização interessante para se seguir.

Durante a leitura pode-se observar as várias manifestações do amor, tema central da pesquisa e como ele está presente dentro de relações de amizade, familiares, ao aclamar outra pessoa, numa resposta ao amor não correspondido, etc.

### 3.2. Cartas de amizade

Agora passaremos ao primeiro tópico, a “Amizade”, cuja temática encontramos nas *Lettere* XVII, L, CXVI, CXIX de Gambara e a *Lettera* XXII de Franco, num total de cinco cartas. Não necessariamente uma carta sobre “amizade” é uma carta sobre a amizade imaginada atualmente, veremos o porquê mais adiante, no decorrer do tópico.

A *Lettera* XVII<sup>105</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Para o Senhor Galasso Ariosto” (*A M. Galasso Ariosti*<sup>106</sup>) em que observamos expressões bem características que reveladoras da lealdade e admiração pela família Ariosto por parte da Condessa de Correggio, tanto que há uma confiança da parte dela em ceder ao amigo a responsabilidade, por assim dizer, de representá-la em seus negócios comerciais em Veneza. Podemos perceber tal expressão no seguinte fragmento da carta:

(...) Fico feliz que a minha boa sorte queria que este negócio passasse pelas mãos de um dos Ariostos, porque, como também disse a M.

<sup>105</sup> Original da *Lettera* XVII de Veronica Gambara: (...) Mi allegro, che la mia buona sorte abbia voluto che questo negozio passi per le mani d'uno degli Ariosti, perciocché, come anche dissi a M. Battista Strozzi, piglio augurio di non poter far, se non che bene. V.S. dee ricordarsi quanto ho sempre amata e stimata la Casa sua; (...)

<sup>106</sup> Galasso Ariosto é irmão de Lodovico Ariosto, o poeta que ficou responsável pela continuação de *Orlando Innamorato* (1495), após a morte de Matteo Maria Boiardo, intimando sua obra de *Orlando Furioso* (1532). Lodovico dedicou-lhe a sua obra *Il Satira* em 1517.

Battista Strozzi<sup>107</sup>, aguardo com expectativa não poder fazer, se não que bem Vossa Senhoria e lembre-se de quanto sempre amei e apreciei sua Casa; (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 134 – 135).

Cartas de “Amizade” podem-se encaixar em vários aspectos e nas múltiplas temáticas aqui expostas. Acredito que são as mais propensas ao multitemático, pela sua estrutura. Geralmente as cartas deste período começam com a saudação (como todas as *lettere* de Gambara, polidas de um requinte e ritualística necessárias), em seguida vem o assunto, uma informação, após e ao fim as recomendações, no entanto, no meio disso tudo, há sempre a confirmação da sua devoção e/ou lealdade para com a pessoa, um ou outro assunto intermediário ao principal, etc. Essa era uma prática ritualística comum e necessária para o desenvolvimento das relações entre as pessoas, seja esta última, de cunho comercial, político, acadêmico e afins. É como venho enfatizando, tratava-se de um jogo de cortesia que moldava a época e dava o tom das conversas. Mesmo entre aparentes amigos, cada gesto valia mais que mil palavras e vice-versa. Por isso, Gambara, por exemplo, atentava-se às suas palavras, por assim dizer, ao que escrevia e, se, porventura, cometesse um erro perderia negócios e/ou causaria uma indisposição política.

Existem três personalidades muito presentes nas correspondências de Gambara: Lodovico Rosso, Agostino Ercolani (*Signor Cavaliere*) e o escritor Pietro Aretino – cujas cartas deste último fecham a organização epistolográfica realizada por Felice Rizzardi em 1759 – dos quais são os interlocutores com a maior troca epistolar com ela.

A *Lettera XXII*<sup>108</sup> de Veronica Franco é escrita a uma mãe que a procura para que sua filha seja aprendiz de cortesã e pede a Franco para ensiná-la. Veronica responde expondo sua opinião e a verdade sobre a vida de cortesã, os estigmas e tudo que precisa para dissuadir a mulher dessa ideia de tê-la como mestra de sua filha. É uma das cartas

<sup>107</sup> Giovan Battista Strozzi (1504 - 1571) foi um membro da nobre família florentina Strozzi. Ele era um compositor profissional de músicas populares.

<sup>108</sup> Original da *Lettera XXII* de Veronica Franco: Che vi siate andata dolendo, ch'io non voglio, che mi vegniate più per casa, non mi dispiace tanto, se ben grandemente vi'amo, quanto mi pesa d'havermi quella cagione, laqual da poi che voi stimimandola vana non havete lasciato per ciò di lamentarvi di me, voglio replicarla in queste carte, tentando di rimovervi dalla vostra mala intentione, per quest'ultima prouva per dover usar la vostra familiarità più congiunta che dianzi mai, quando siate ubediente alla mia vera persuasione, & quando nò, per levarvi ogni speranza di dover mai più conversar meco, & tanto più volentieri vengo à far con voi quest'officio, quanto che col liberarmi dall'imputatione, insieme sodisfaccio all'obbligo della humanità, mostrãdovi di lontano un grandissimo precipitio nascolto, (...). Voi sapete quãte volte io v'havvia pregata, & ammonita ad haver cura della sua virginità, & poi che'l mondo è così pericoloso, & così fragile, & che le case delle povere madri nò sono pùto sicure dall'insidie amorse dell'appetitosa gioventù, vi mostrai la via di liberarla dal pericolo, & da giovarne nella buona institutione della vità, nel modo da poterla honestamente maritare. & m'offersi d'adopermi con ogni mezzo possibile, perch'ella fosse accettata nella casa delle Citelle; (...). / (...) & questo potrebbe essere il principio del vostro supplitto, dal quale nostro Signor vi guardi col rimanervi dalla mala intentione, che mostrare havere di guastare, & corrompere la fattura del vostro proprio sangue, & delle vostre proprie carni: non potrei dirvi tanto, che molto più nò mi avanzasse di dire in questo proposito; perche nò passerò più oltra, lasciando, che da per voi consideriate meglio, prima che vegniate ad alcuna deliberatione.

mais importantes de Franco, pois ela expõe muito de si e aconselha àquela mãe – deslumbrada com a fama de Franco e todo o que a cercava – a não mandar a filha à vida como cortesã. Por consequência é uma das cartas mais longas que renderam três páginas de anotações. Apontaremos os recortes que destacam bem o que foi dito acima:

Que te causa dor, que eu não queria que voltasse mais em minha casa, que não me importe, se bem que te amo muito, quão pesado é para mim ter essa causa, desde então, quando vós a estimula em vão, vós não deixaste de reclamar de mim, quero replicá-la nesta carta, tentando tirá-la de vossas más intenções, pois esta última tenta usar vossa familiaridade mais comum que já tiveste, quando sois obediente à minha verdadeira persuasão, e quando não, para levantar toda a esperança de ter que conversar comigo novamente, e muito mais voluntariamente venho fazer este ofício com vós, assim como me libertar da imputação, juntas, eu satisfaço a obrigação da humanidade, mostrando-te de longe um grande precipício oculto, (...). Vós sabeis que desta vez eu rezei para vós, e adverti para cuidar de sua virgindade, e então que o mundo é tão perigoso, e tão frágil, que as casas das mães pobres não estão a salvo das armadilhas amorosas da apetitosa juventude, mostrei-lhe o caminho para libertá-la do perigo e para dele se beneficiar no bom estabelecimento da vida, para poder casa-la honestamente. E eu me ofereço para usar de todos os meios possíveis, para que ela seja aceita na casa das Citelle<sup>109</sup>; (...) (FRANCO, 1580, pp 41 – 42).

No entanto, ela (a mãe que recebe a carta de Franco) não conhecia os “bastidores”, que a cortesã tenta apresentar-lhe e salvar a menina desta vida, ambigualmente taxada como maravilhosa e “no fundo” marginalizada dentro da sociedade veneziana. E, por fim Franco reforça seu alerta que se a sua interlocutora não mudar, pode arruinar sua filha para sempre, e finaliza dizendo:

(...) e isso pode ser o começo da sua tortura, da qual o nosso Senhor te proteja de permanecer nas más intenções, que mostra que vós estragastes e corrompestes a peça de seu próprio sangue e de suas próprias carnes; não poderia dizer-lhe tanto, que muito mais eu não propus para dizer sobre isso; porque não gastarei mais, deixando, que vós considere melhor, antes de tomar qualquer decisão. (FRANCO, 1580, p 46).

Mais uma vez a cortesã foi “amiga” aconselhando outra mãe, dividindo seus pesares e dissabores, tentando alertar à mulher para uma realidade que não era um “mar de rosas”, um futuro triste que a menina podia esperar. Se acabasse a fama e a beleza da garota (se ingressasse na vida de cortesã) estaria arruinada e ficaria desamparada. Talvez tenha sido isso que, entre outros motivos, fez com que Franco criasse sua instituição de

---

<sup>109</sup> Acredito ser uma referência a *Le Zitelle* (oficialmente Santa Maria della Presentazione) é uma igreja em Veneza, Itália. Faz parte de um antigo complexo que deu abrigo a jovens donzelas (“zitelle” em italiano) que não tinham dote, e está localizado na parte mais a leste da ilha de Giudecca.

amparo às moças (ex-prostitutas, ex-cortesãs e sem família) ao “aposentar-se” da vida de cortesã após 1580.

Esta é uma carta que carrega toda a experiência de Franco que foi colocada na vida de cortesã por sua mãe Paola, em decorrência de sua separação do marido Paolo e tendo filhos para criar. Veronica foi convencida pela mãe a usar de sua beleza, sua disposição de aprender e ser eloquente verbalmente – habilidade lapidada em sua essência por Domenico Venier seu protetor e mecenas – a seu favor. Paola Fracassa, mãe de Veronica, foi quem a introjetou na sociedade veneziana e Domenico a fez famosa. Conforme os ventos das Reformas Religiosas sopravam na direção da “Donzela das Águas”, a situação e prestígio das cortesãs decaíram.

A carta de Franco em si é mais “conselheira” e para “abrir os olhos” da mãe que a procura, do que de “amizade”, mas possui elementos que a colocam nesse tema. O interesse oculto de Franco seria, talvez, livrar-se da pena de ser a culpada pela desgraça da jovem, por assim dizer, e expõe-se para servir de exemplo. De todo modo, Franco constrói seu diálogo, seu discurso epistolar com um repertório de palavras e expressões que enverada ao “conselho”, ao “exemplo”, sendo também um “espelho de cortesãs” (analogia aos “espelhos de príncipes<sup>110</sup>”), pois expõe muito sobre a vida e como as cortesãs eram vistas – nas entrelinhas da escrita de Franco –, dentro da sociedade veneziana, pois Veronica se preocupa com o fato da jovem poder conseguir um casamento ser honrada, etc.

Agora para finalizar esta matéria da “Amizade” observaremos algumas cartas de autoria da Condessa de Correggio, que possui uma epistolografia muito mais extensa que sua homônima de Veneza.

A *Lettera L*<sup>111</sup> de Veronica Gambarà, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita ao amigo Lodovico Rosso falando sobre a vida no campo que seu amigo passou a levar, cultivando vegetais para seu consumo. Vida rural e de agricultor de Rosso, que Veronica usufruiria num dos momentos mais difíceis da história de Correggio, a fome e a peste. Nem sempre as cartas seguem uma cronologia linear, pois

<sup>110</sup> Espelho do Príncipe (*speculum principum*) é um gênero literário que consiste em reflexões filosóficas, morais e/ou políticas em que o cunho principal tenta orientar as pessoas ao horizonte cristão de virtudes, isso a partir os tempos medievais.

<sup>111</sup> Original da *Lettera L* de Veronica Gambarà: Messer Lodovico mio caro. Ho inteso, che siete diventato agricoltore, io me ne allegro certo, perchè i piaceri della villa sono grandi, ed assai, o *Felix Agricola*! Non dico già che siate aratore, nè vendemmiatore, ma sì un padre di famiglia che regge e regola tutto quello, che può abbellire i vostri campi, e ingrassare i vostri armenti. O beato voi se state in cervello! (...) / (...) *Così cresca 'l bel Lauro in fresca riva*. Son vostra e mi vi raccomando.

estão dispostas conforme a organização de Rizzardi. Destacamos o trecho que fala da vida no campo:

Senhor Lodovico, meu caro. Eu entendo, que se tornou um fazendeiro, eu tenho certeza disso, porque os prazeres da vila são grandes, e muito, ó *Felix Agricola*<sup>112</sup>! Eu não estou dizendo ainda que é um lavrador, nem um catador de uva, mas sim um homem de família que rege e regula tudo o que pode embelezar seus campos e engordar seus rebanhos. Ó bendito és tu se estás no cérebro! (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, p 186)

E depois de lhe pedir informações acerca de seus negócios, citados na descrição acima, Gambara finaliza como um verso de Petrarca e manda as costumeiras recomendações: “(...) *É assim que o belo Lauro cresce em água doce*<sup>113</sup>. Sou vossa e lhe mando recomendações” (GAMBARA apud RIZZARDI, p 187). No final desta carta ela reforça sua lealdade ao amigo com o “sou vossa” (“Son vostra”). A carta ao Rosso é no fundo repleta de segundas intenções. Mesmo Rosso, sendo, de fato, seu amigo, ele era responsável por vários negócios comerciais e suas articulações políticas, por isso, a importância de manter o contato e reforçar a amizade, a lealdade entre as partes.

A *Lettera CXVI*<sup>114</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), foi escrita ao poeta Pietro Aretino<sup>115</sup> falando sobre as trocas poéticas com ele, com Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara, o Duque de Urbino, e outras personalidades da época. Destacamos o trecho em que ela fala das tais trocas de trabalhos, o que denota uma amizade entre os nobres que também são poetas:

<sup>112</sup> Tradução livre do latim: Fazendeiro Feliz

<sup>113</sup> Verso do *Sonetto CXV* de Francesco Petrarca, cuja obra foi reeditada posteriormente e a versão mais próxima (que não é a utilizada por Gambara por ser muito além de seu tempo) seria a COLETI, Sebastian. **Le rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le annotazioni di Girolamo Muzio, e le osservazioni di Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del sereniss. sig. duca di Mode.** Coleção bncfirenze; europeanlibraries (online), Veneza, 1727. Disponível em: [https://ia601400.us.archive.org/27/items/bub\\_gb\\_pOSNjgJ1qNIC/bub\\_gb\\_pOSNjgJ1qNIC.pdf](https://ia601400.us.archive.org/27/items/bub_gb_pOSNjgJ1qNIC/bub_gb_pOSNjgJ1qNIC.pdf)

<sup>114</sup> Original da *Lettera CXVI* de Veronica Gambara: (...) Troppo mi onorate in dire che le mie prose siano da più di quelle della Signora Marchesa di Pescara, alla quale cedo in qual si voglia cosa del mondo, nondimeno non posso far che io non mi allegri, sentendo così dire dal divino Aretino; vi assicuro bene che tal qual sono, son vostra, e desidero vivervi in grazia più che in quella dello Imperatore. (...) Ma il Sonetto del Sig. Duca di Urbino mi è sommamente piaciuto e de l'uno, e de l'altro vi ringrazio. Al gentilissimo M. Lodovico Dolce vi piaceri rendere infinite grazie in nome mio del bellissimo Sonetto mandatomi. (...) Vi mando il Sonetto fatto al Bembo, poiché me lo avete richiesto, il Strozzo nostro l'ha scritto, ed ha errato in non so che, ma portandolo lui, vi diri dove, e a lui mi rimetto; correggetelo, e ammendatelo dove vi pare, e per conclusione conservatemi in grazia vostra. In Correggio alli 26. di Ottobre 1536.

<sup>115</sup> Pietro Aretino (1492 – 1556), escritor, poeta e dramaturgo italiano. Autor de "Diálogo das Prostitutas" e do livro "Sonetos Luxuriosos". Conhecido no seu tempo pelo nome de "secretário do mundo". Libelista terrível e sem escrúpulos, vendia a pena a quem melhor pagasse. Era amigo de Tiziano, que lhe pintou mais de um retrato.



(...) Sinto-me muito honrada em dizer que minha prosa é melhor do que a da Senhora Marquesa de Pescara<sup>116</sup>, a quem me rendo no que quero do mundo, no entanto não posso deixar que não me alegre, sentindo por assim dizer do divino Aretino; asseguro-te que tal qual sou, sou vossa, e eu desejo viver em sua graça mais do que na do Imperador. (...) Mas o soneto do Senhor Duque de Urbino<sup>117</sup> foi muito apreciado por mim, de um e de outro te agradeço. Para o muito gentil M. Lodovico Dolce tenha o prazer de agradecer infinitamente em meu nome do lindo Soneto que me enviou. (...) Eu te envio o soneto feito para o Bembo, desde que você pediu, o nosso Strozzi escreveu, e ele errou, não sei o que, mas trazendo-o até ele, direi onde e volto a ele; e alterá-lo de onde prefera, e, em conclusão, mantenha-me em sua graça. Em Correggio no dia 26 de outubro de 1536. (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 287 – 288).

Gambara expõe algumas de suas relações pessoais onde há trocas de manuscritos entre as partes, em que cada um (a) envia ao outro (a) amigo (a) algo que tenha escrito, uma prática muito comum entre poetas e escritores daquele tempo (e outros afora), e que pode ser observada em várias cartas da Condessa. A Condessa de Correggio gostava de pertencer às graças de Aretino, preferida às do Imperador, como ela mesma disse ao poeta, mas podemos perceber que ela induz esse pensamento nele, visto que as graças do imperador seriam mais "favoráveis" num contexto diplomático, no entanto, a poetisa usa dessa prática de cordialidade para agraciar ao amigo como um elogio e manter-lhe perto de si. Pertencer “às graças” era um modo de expressar a importância daquele “amigo” para ela, para suas ligações acadêmicas e políticas, se levarmos em consideração que Gambara se correspondia com outras personalidades artísticas, da nobreza, burguesia, monarquia e, claro, do alto escalão do Clero.

A *Lettera* CXIX<sup>118</sup> de Veronica Gambara, – última desta matéria e que também fecha a organização feita por Rizzardi –, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita ao poeta Pietro Aretino, informando que seu filho Girolamo lhe envia um barril de vinho, e manda-lhe recomendações como de costume. Destacamos alguns trechos:

Meu filho, Girolamo, envia-lhe um barril de vinho e gostaria que fosse muito melhor do que a ambrosia, que alimenta os deuses. Eu, que tinha o

<sup>116</sup> Vittoria Colonna (1492 – 1547), Marquesa de Pescara, foi uma poetisa da Itália. Era filha de Fabrizio Colonna, grande condestável de Nápoles, e de Agnese de Montefeltro. Foi uma das mulheres mais notáveis da Itália quinhentista

<sup>117</sup> Segundo Rizzardi, “Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino, que dois anos depois da data desta carta no dia primeiro de outubro, acaba por ser envenenado em Pesaro, como alguns podem desejar, a pedido de Luigi Gonzaga; Ele foi o primeiro Senhor de Senigália e prefeito de Roma” (1759, p 287).

<sup>118</sup> Original da *Lettera* CXIX de Veronica Gambara: Il Sig. Girolamo mio figliuolo vi manda una botte di vino, e vorria fosse assai migliore, che l’ambrosia, che pasce gli Dei. Io che ho avuto il carico di trovarlo, mi sono affaticata in satisfarle; se per sorte avrò indovinato il gusto suo, e che gli sia stato grato, mi sarà di estrema satisfazione; se anche nò, incolpate il poco giudicio mio, così in questo, come in tutte le altre cose, ed anche per dir il vero, la mala stagion dell’anno, che pochissimi sono stati li vini che si possano non dir buoni, ma mediocri. (...). In Correggio alli 10. di Dicembre 1537.

encargo de achá-lo, trabalhei para satisfazê-los; se por acaso adivinhei seu gosto e lhe agradei, será de extrema satisfação para mim; se não, culpe o meu pequeno julgamento, por isso, como em todas as outras coisas, e também para dizer a verdade, a má estação do ano, que muito poucos vinhos têm sido aqueles que podem ser ditos não bons, mas medíocres. (...). Em Correggio, em 10 de Dezembro de 1537. (RIZZARDI, 1759, pp 292 – 293)

Para completar o assunto da “Amizade”, podemos concluir que mesmo não sendo essencialmente “de amigos”, como entendemos hoje em dia, as cartas tinham esse propósito da amizade, porém não somente, pois a cada linha podia conter uma intencionalidade oculta, ou mesmo explícita. Nem se fosse para trocar informações, relevantes ou não (depende de quem vê), o principal enfoque desse tipo de carta (de um modo geral de todas) era afirmar e reforçar os laços de servidão, lealdade, políticos, comerciais, que por vezes resultavam em vantagens e estratégias, ainda mais entre pessoas que dependiam dessa “amizade”, desse “amor” existente entre as duas (ou mais) partes. Gambara, por exemplo, usou muito de suas influências e de suas “amizades” para alçar seus filhos nas carreiras militar (Girolamo) e eclesiástica (Ippolito) e obter socorro e proteções, mas isso será mais bem desenvolvido mais adiante nos tópicos a seguir.

### 3.3. Uma carta de quase amor de Veronica Franco

O segundo teor, o do “Amor não correspondido” pode-se encontrar isoladamente na *Lettera XIII*<sup>119</sup> de Franco. Nesta carta em particular, ela escreve a um homem que, aparentemente tinha certa afeição, amor, onde ambos se correspondiam num momento e esse sentimento se perdeu e se transformou. Destacamos o trecho inicial da reflexão de Franco acerca deste assunto:

Então esse amor verdadeiro consiste principalmente da alma, da vontade da pessoa, que ama, com a da pessoa amada, e que a obrigação do falso amor não merece correspondência do amor verdadeiro, seja de vantagem para vós, que eu manifesto a verdade, que é também o efeito da bondade amorosa, onde vós opondes à minha vontade em tudo, mostra que vós não me amais, e me desobriga ao débito de recompensá-lo, não só pelos efeitos, mas de bom desejo (...) (FRANCO, 1580, p 21 – 22).

<sup>119</sup> Original da *Lettera XIII* de Veronica Franco: Poi che'l verace amore principalmente consiste nell'uniõ dell'animo, & della volontà della persona, ch'ama, con quello della persona amata, & che'l obbligo dell'amor finto non merita corrispondenza d'amor vero, siavi d'avantaggio, ch'io vi manifesti la verità, ch'è pur effetto d'amorevolezza, dove voi opponedovi in tutto al mio volere, mostrate di non amarmi, & me desobligate dal debito del renderne alcuna ricompensa, non solo d'effetti, ma ne di buon desiderio (...)

Mais adiante ela finaliza comentando sobre a transformação de sentimentos que ela cita uma frase em latim *ut sementem facies, ita & metes*<sup>120</sup> simbolizando que ele colheu o que plantou, ou seja, que por meio dos atos de ódio dele, a fez ter muita repulsa por ele. Em toda a sua epistola, Franco argumenta e explica tudo o que deseja para esclarecer a situação. Ela encontra-se incomodada com esta conjuntura, pois ele insistiu muito e lhe perturbou a mente. Há no relato contido na carta de Franco a manifestação dessa mudança de sentimentos que seu interlocutor nutria por ela e, mudou, quem antes adorava, passou a insultar e odiar e coube a ela a receber as ofensas. Esse era um tipo de amor tão comum quanto qualquer outro, dentre muitos existentes àquela época nas escritas masculina e femininas, pois o modelo do amor não correspondido sempre esteve presente no imaginário moderno. Faz parte do amor cortês, cujo cortejar nem sempre flui o efeito desejado e toda sua construção está em admirar de longe, no entanto, no caso da batalha entre Franco e seu incerto autor, ele partiu para o ataque, quebrando toda a ritualística cortesã.

### 3.4. Cartas de pura devoção: Exaltação aos deuses, ou semideuses...

O terceiro teor, o da “Exaltação devocional” pode ser encontrado nas *Lettere* I; II; XV; CXI; de Gambara, e nas *Lettere* 1; 2; XLVI; de Franco, num total de 7 cartas. Desta vez começarei pela Veronica Franco. A discussão será feita em blocos (4, 2, 1 carta, respectivamente).

A *Lettera* 1<sup>121</sup> (em numeral cardinal) de Veronica Franco é a que abre a obra *Lettere Familiari a Diversi* (1580), como uma carta-dedicatória, por assim dizer, pois é diferente da I (em numeral romano), porque tanto a 1 quanto a 2 em numeral cardinal são uma espécie de “introdução”, a dedicatória de Franco ao Rei Henrique III de Valois e ao Cardeal Luigi D’este (cujo nome está no título completo: Cartas familiares a Diversas da Sra. Veronica Franco. Ao Ilustríssimo e Reverendíssimo Cardeal Monsenhor Luigi D’este – original.: *Lettere Familiari A Diversi Della S Veronica Franca. All’Illustriss Et Reverendiss Monsig. Luigi D’este Cardinale* –), estão separadas das demais, em destaque,

<sup>120</sup> Tradução livre do latim: Ao fazê-lo e colher;

<sup>121</sup> Original da *Lettera* 1 de Veronica Franco: “(...) & ricevere questa mia picciola dimonstratione proceduta da ferventissimo desiderio di rendervi quella recognitione d’osservanza, che mi si conviene, acquirerete à voi preggio di benignità tanto più alta, quanto io sono più lontana da poter meritare alcuna cosa con V.S. Illustrissima: laquale a me porgerà insieme quell’ordine, che ben sollecitato, non è mai infruttuoso nel concetto di chi desidero d’oprar gratamente, & virtuosamente. Nostro Signore felicità la sua Illustrissima Persona. Di Venetia, a’2. d’agosto MDLXXX / Di V.S. Illustriss. & Reverendiss. / humilissima & devotissima servitrice /Veronica Franca.

mas compõem a obra. A carta em questão é intitulada inclusive como “Ao Ilustríssimo e Reverendíssimo Cardeal Monsenhor Luigi D’este” (*All’Illustrissimo et Reverendissimo Monsignor Luigi D’Este Cardinale*), onde Franco tece elogios ao Cardeal. Veronica dedica-lhe o “presente volume de cartas juvenis” (*preséte volume de lettere giovenili*) em agradecimento de sua “cortesia incrível” (*incredibile cortesia*). Destacamos um trecho do final da epístola ao Cardial D’Este que destaca bem a devoção:

(...) e para receber esta minha pequena demonstração procedida do ardente desejo de fazer-lhe esse reconhecimento de observância, o que é apropriado para mim, adquirindo de vós uma concessão de benignidade muito mais elevada, quanto estou mais distante para poder merecer qualquer coisa com Vossa Senhoria Ilustríssima: o que vou oferecer juntamente com essa ordem, que é bem solicitado, nunca é mal sucedido no conceito de alguém que deseja operar gratamente e virtuosamente. Nosso Senhor felicite sua Pessoa Ilustríssima. De Veneza, 2. de Agosto MDLXXX” (FRANCO, 1580, p III)

Na assinatura de Franco quando ela escreve “muito humilde e devotíssima serva”, confirma o respeito e a devoção ao homem da Igreja, como era de esperar nesta época em que assuntos temporais e mundanos estavam correlacionados.

A *Lettera I*<sup>122</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “À Madame Catterina Medici, Duquesa de Orleans” (*A Madama Catterina Medici, Duchessa d’Orleans*), em que escreve, lembrando seu tempo de lealdade, sua admiração, etc. Destacamos alguns trechos:

Já faz muito tempo desde que eu lembrei a Vossa Excelência da minha servidão, e porque desejo o quanto alguém pode viver em sua memória, eu queria visitá-la com essas poucas palavras, e reverenciá-la, implorando-lhe que às vezes, quando se trata da altura de seus pensamentos, digne-se lembrar de como lhe sou fiel, cheia de ardente desejo de servi-la. Sei que valho pouco; (...) A Leonora, servidora de Vossa Excelência, deixou-me saber o quanto é amada e favorecida por vós e, no entanto, não se pode esperar por mais nada de sua natureza real, tem sido muito caro para mim compreendê-la, apreciá-la em mim mesma uma jovem que satisfaz uma princesa tão grande e de tão alto julgamento. (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 97 – 98).

<sup>122</sup> Original da Lettera I de Veronica Gambara: E' Molto tempo ch'io non ho ricordato a Vostra Eccellenza la servitù mia, e perchè desidero quanto si può di vivere nella memoria sua, ho voleto con queste poche parole visitarla, e farle riverenza, supplicandola che talvolta, quando ella scende dall'altezza de'suoi pensieri, si degni ricordarsi quanto le sono affezionata servitrice, piena di ardentissimo desiderio di servirla. So ch'io vaglio poco; (...) La Leonora, serva di Vostra Eccellenza, mi ha fatto sapere quanto è amata e favorita da lei, ed ancorachè non si possa sperar altro dalla sua real natura, mi è nondimeno stato carissimo l'intenderlo, per godere in me stessà d'averle dato una giovane che satisfaccia a Principessa così grande e di così alto giudicio. (...) / ed insieme me medesima che le bacio umilmente le mani, pregando Dio che le doni somma felicità/ Di Correggio li 3. di Luglio 1534.

Quando no final da carta Gambarara escreve “(...) e mim mesma que humildemente beijo suas mãos, rezando a Deus para que lhe dê a maior felicidade”. (GAMBARA apud RIZZARDI, pp 98 – 99), tem-se estabelecido uma hierarquia, um *modus operandi*<sup>123</sup> cortesão, por assim dizer entre as duas mulheres, que por mais que possam ser amigas, por exemplo, Gambarara ao dirigir-se à Catarina de Medici, a trata cortesmente e demonstra sua devoção vassala. E escreve no final: “De Correggio 3 de julho de 1534”.

A *Lettera 2*<sup>124</sup> de Veronica Franco é intitulada como “Ao Muito Invicto e Muito Cristão Rei Henrique III da França e I da Polônia” (*All’Invittissimo et Christianissimo Re Henrico III. Di Francia, et I. Di Polonia*), em que Franco escreve ao rei agradecendo a visita que ele fez à sua casa enquanto esteve em Veneza a caminho da França. Destacamos os trechos que corresponde ao que foi proposto, s devoção da cortesã ao Príncipe:

Ao mais alto favor, que Vossa Majestade se dignou a fazer-me vindo à minha humilde habitação trazendo consigo o meu retrato, em troca daquela imagem viva, que no meio do meu coração está à esquerda de vossas virtudes heroicas, e vosso valor divino, trocando comigo muito aventureiro e feliz; (...) (FRANCO, 1580 p IV).

Franco continua tecendo elogios e diz ter dedicado o livro a ele: “(...) e ofertas graciosas me fizeste ao propor o livro, o qual eu devo dedicar, conveniente à vossa grandeza, e ao vosso Sereníssimo esplendor Real mais do que a qualquer uma das minhas qualidades. (...)” (FRANCO, p IV). E que lhe envia alguns versos “(...) que reverentemente envie à Vossa Majestade (...)” (FRANCO, p V) e se despede “(...) e singular carinho reverentemente me curvando para abraçar os joelhos sagrados” (FRANCO, p V). E assina: “Muito humilde e mais dedicada serva de Vossa Majestade, / Veronica Franca” (FRANCO, p V).

---

<sup>123</sup> Modus operandi é uma expressão em latim que significa "modo de operação". Utilizada para designar uma maneira de agir, operar ou executar uma atividade seguindo geralmente os mesmos procedimentos. Tratando esses procedimentos como se fossem códigos.

<sup>124</sup> Original da *Lettera 2* de Veronica Franco: All’Altissimo favor, che la Vostra Maestà s’è degnata di farmi venendo all’humille habitatione mia di portarne seco il mio ritrato, in cambio di quella viva imagine, che nel mezo del mio cuore ella hà lasciato delle sue virtù heroiche, & del suo divino valore, cambio per me troppo avventuroso, & felice; (...) / (...) & gratiose offerte fattemi nel proposito del libro, ch’io sono per dedicarle, convenienti alla sua grandezza, & al suo Serenissimo splendore Regale più che ad alcuna mia qualità. (...) / (...) che riverentemente mando alla Vostra Maestà (...)” e se despede “(...) & singulare affetto reverentemente m’inchino ad abbracciarle le Sacre ginocchia. / Humiliss. & devotiss. serva della Maestà vostra, / Veronica Franca.

A *Lettera II*<sup>125</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “À Madame Leonora de Correggio, Dama da Senhora Duquesa de Orleans” (*A Madama Leonora da Correggio, Dama della Signora Duchessa d’Orleans*), em que Gambara escreve à dama de companhia da Duquesa de Orleans, citada na carta à própria duquesa Catterina Medici. Leonora foi enviada por Gambara à casa da Duquesa para servi-la. Destacamos alguns trechos que apontam a importância de Leonora e a devoção de Gambara em relação à Duquesa de Orleans:

Vossas cartas foram muito felizes para mim, entendendo o amor que a Ilustríssima Senhora vossa Patroa tem por ti, então a Majestade do Rei<sup>126</sup>, uma graça que vós deveis estimar grandemente e reconhecê-la como dom supremo do nosso Senhor Deus. (...) Tenho certeza de que, perseverando na operação virtuosa, crescerás de bom a melhor a cada dia. (...)

(GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 99 – 100).

E finaliza com informações à moça, Leonora: (...) Todos os vossos parentes estão bem e felizes com a vossa grandeza. De Correggio...” (GAMBARA apud RIZZARDI, p 102).

Um ponto que vale não somente para estas cartas, mas também às demais desse assunto abordado aqui, é o seguinte: nem sempre elogiar excessivamente é ruim, pelo menos não na época a qual pertencem as Veronicas, pois ainda permanecia uma raiz medieval de vassalagem e louvor ao outro que está numa posição mais elevada em comparação com a de quem escreve, como no caso de um rei, um membro do alto escalão da Igreja, ou uma Duquesa (que na hierarquia nobiliárquica está acima da Condessa), porém não de uma dama de companhia, mas há um respeito mútuo entre as partes. Esse respeito, que às vezes reflete-se na devoção como um modo pelo qual o vassalo tem para se referir ao senhor feudal, na epistolografia é um mecanismo de cordialidade, tão necessário como qualquer outro elemento, decorrente do âmbito de corte ou que caracterize os costumes da época. Portanto, deve-se separar em nossa mente do século XXI a noção de respeito e não confundir como simples "bajulação maliciosa", um ritual meticuloso e cortês. No caso da Leonora, a dama de companhia de Catarina de Medici, é diferente, pois Veronica Gambara é a de *status* maior, ou seja, a soberana de Correggio e ela trata a moça com certo nível de igualdade, elogiando seus serviços. De todo modo,

<sup>125</sup> Original da *Lettera II* de Veronica Gambara: Le vostre lettere mi furono di molta contentezza, intendendo l’amore che vi porta l’Illustrissima Signora vostra Padrona, poi la Maestà del Re, grazia che dovette stimar assai, e riconoscerla per supremo dono del nostro Signor Dio. (...) Sono certa che perseverando in operar virtuosamente, crescerete ogni giorno di bene in meglio. (...) / (...) Tutti i voslri Parenti stanno bene, e tutti contenti della vostra grandezza. Di Correggio...

<sup>126</sup> Pode ser uma referência ao marido de Catarina, o Rei Henrique II da França.

para complementar o raciocínio, há, de fato, a construção de uma escrita cortês com elementos que denotam uma “humilhação” de quem escreve e uma “elevação” de quem recebe, o jogo de cortesia é bem jogado. Tudo faz parte dessa relação de “amor cortês” entre as partes, cuja, o remetente da carta almeja sempre permanecer nas graças do destinatário.

A *Lettera XLVI*<sup>127</sup> de Veronica Franco é escrita ao Rei Henrique de Valois e Franco tece sua exaltação à pessoa do rei e, entre tantas outras coisas, aos dons poéticos do monarca, no final da epistola. Destacamos alguns trechos que expõem o que é pretendido, demonstrar o amor devocional da cortesã por Henrique III:

No modo, que alguns espelhos variam do natural na expressão das coisas, os representam mais bonitos, do que é recebida no espelho do julgamento de Vossa Senhoria alterado pelo amor, a imagem do meu mérito ainda não foi demonstrada além de ser vaga e adornada, mas de rosa imperfeita, que ela realmente é, de todos os termos têm aparecido nobres e famosa e gentil. (...) (FRANCO, 1580, p 80).

E no final da carta, como foi dito, há exaltação de características do Príncipe, inclusive de dons poéticos:

(...) que pela razão certa, para honrá-lo, e celebra as qualidades sobre-humanas daquele Reino ilustre. para mim será muito favorável, de honra, que Vossa Senhoria não se digne, que eu te amo e observe, e que às vezes você me faz digna de seus encantadores mandamentos, e de suas composições mais eruditas. (FRANCO, 1580, p 81).

A *Lettera XV*<sup>128</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Cardeal Ridolfi” (*Al Cardinale Ridolfi*<sup>129</sup>). Destacamos trechos exemplares que melhor expõem o que é

<sup>127</sup> Original da *Lettera XLVI* de Veronica Franco: Nel modo, ch'alcuni specchi variando dal naturale nell'espressioni delle cose, le rappresentano più belle, di quel che sono ricevute nello specchio del giuditio di V.S. alterato dall'amore, l'immagine del mio merito non è pur s'è dimostrata oltre l'esser suo vaga, & adorna, ma di rosa imperfetta, ch'ella veramente è, fuor d'ogni termine è apparsa nobile, & famosa, & gentile. (...) / (...) ch'alla dritta ragione, onde è tenuta à honorar, & celebra le soprahumane qualità de quell'illustre Reame. a me risulterà assai di favore, & d'honore, che V.S. non si degni, ch'io l'ami, & osservi, & che tal volta mi faccia degna de'suoi dilettoni commandamenti, & delle sue dottissime compositioni

<sup>128</sup> Original da *Lettera XV* de Veronica Gambara: Illustrissimo, e Reverendiss. Sig. mio. Certo che per grande e prezioso dono, ch'io potessi dare a V.S. Reverendiss. sarebbe poco, e al merito suo, e al desiderio mio. Nondimeno voglio che la sua cortesia accetti la mia volontà, e non il dono che per se è nulla, considerando però, se le forze corrispondessero all'animo, che non sarebbe grandezza alcuna, non dirò che lo superasse, ma forse che lo uguagliasse. (...) / (...) Desidero, che occorrendo l'ajuto suo per un negozio del mio Don Agostino Porardelli, come le dirà il Sig. Girolamo mio figliuolo, si degni per amor mio, e per la servitù ch'egli tiene con V. S. Reverendiss.d'averlo per raccomandato, alla quale bacio la mani, ed in sua buona grazia mi raccoando, e così fa il Sig. Ippolito mio. Di Correggio il...

<sup>129</sup> Niccolò Ridolfi (1501 - 1550) foi um cardeal italiano, filho de Piero Ridolfi e de Contessina de 'Medici (daí neto do Lorenzo, o Magnífico), ele era sobrinho *ex Fratre* do Papa Leão X, que lhe concedeu uma carreira eclesiástica rápida.

pretendido, demonstrar o amor devocional de Gambara e, nas entrelinhas os interesses dela em relação à carreira de seu filho Girolamo:

Ilustre e Reverendíssimo Senhor meu. Certamente que para um grande e precioso dom que eu pudesse dar a Vossa Senhoria Reverendíssima, seria pouco, e para o seu mérito, e para o meu desejo. No entanto, quero sua cortesia para aceitar a minha vontade, e não o presente que por si é nada, considerando, no entanto, se as forças correspondiam à alma, que não seria de qualquer magnitude, não direi que ele superou, mas talvez igualasse. (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 129 – 130).

E mais adiante, Gambara faz um pedido e reafirma sua amizade e devoção ao padre (incluído seu filho, indiretamente):

(...) Desejo que quando eu precisar da ajuda sua para um negócio do meu padre Agostino Porardelli, como o meu filho Girolamo lhe dirá, se digna por mim e pela servidão que mantemos com Vossa Senhoria Reverendíssima para tê-lo como recomendado, ao qual eu beijo as mãos, e em sua boa graça, eu recomendo a mim mesma, e também o Sr. Ippolito meu. De Correggio o..... (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 131 – 132).

Como pessoa do meio político, a Condessa tinha que ter maleabilidade para lidar com situações que necessitassem de “palavras amáveis” que reconfortassem a alma do receptor e reafirmasse, ao mesmo tempo, sua inteira dedicação a ele. Seu amor podia ser verdadeiro, mas sempre precisava lembrar ao receptor de sua lealdade e daí entra a “bajulação” cortês que “entona” a conversa.

Aqui temos mais duas cartas em que cujo destinatário é ou um membro da Igreja, (como no caso da escrita por Gambara) ou um monarca (como no caso da escrita por Franco). Começando por Franco que escreveu para Henrique de Valois, que foi visitada pelo monarca e se alegra por ter tido a honra de ser anfitriã de alguém como ele. No caso de Gambara, ela tem na figura do Cardeal Ridolfi um amigo, um homem ligado à igreja de Roma, cuja influência podia ser-lhe útil para conclusão de certos negócios e para impulsionar a carreira eclesiástica do filho, emissário da mensagem de sua mãe, a Condessa de Correggio. É sempre uma mistura de emoções e intenções, ocultas em cada linha, cada palavra. Como no bloco anterior, tudo faz parte dessa construção “literária” embasada na relação de “amor cortês” entre as partes, cuja, o remetente da carta almeja sempre permanecer nas graças do destinatário. E, como afirmado antes, há uma intenção para além da simples adoração da pessoa que recebe a epístola, esta última por sua vez, construída dentro desse ritual cortês com a finalidade de manter-se nas graças e proteção



da pessoa em questão, obtendo até favores, preservar as relações político-comerciais, como no caso de Gambara, por exemplo.

A última carta é de autoria de Gambara e finaliza este assunto sobre “Exaltação devocional”. A *Lettera CXI*<sup>130</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita novamente ao poeta Pietro Aretino. Destacamos trechos exemplares que melhor expõem o que é pretendido, demonstrar o amor devocional da Condessa pelo “divino” amigo e poeta Pietro Aretino:

A vossa carta, divino<sup>131</sup>, e por mim muito honrado Sr. Pietro, me era muito mais cara que a de um Imperador, com tantos reinos quantos pudesse possuir; e agradeço muito, mas mais à Fortuna; que para me recompensar por todas as ofensas por vossa bondade que até agora me fez, me deste vossa graça, a qual eu mais estimo do que quantos males e bens podem ou quer me dar novamente. Peço-te para conservar-me na graça adquirida, e tenha certeza de que te amo tanto e honro, quanto são as virtudes e méritos vossos. (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, p 277).

No final ela se despede e deseja-lhe boas coisas, relembra-o de sua amizade, pedindo que sempre a aguarde em sua graça (*grazia*): “(...) Adeus meu senhor Pietro. Mantenha-se saudável e mantenha-me em sua graça, e recomendo-o infinitamente: o mesmo faz o nosso Strozzi, com quem muitas vezes falou de vós. De Correggio em 17 de Setembro de 1534” (GAMBARA apud RIZZARDI, p 279). Como já dito, é sempre bom reforçar que se têm boas intenções ao desejar coisas boas e lembrar que se deve guardar uma pessoa nas “suas graças”, ou seja, sempre no seu coração, ou melhor, nas graças da amizade, de seu amor. É o que Veronica Gambara faz de melhor, reforça tal importância aos outros, construindo e mantendo sua “rede de contatos”, algo importantíssimo em qualquer época da história.

Esta última carta de Gambara que finaliza este tópico do Capítulo, escrita ao poeta Pietro Aretino, demonstra por meio do uso dos adjetivos empregados por Gambara, como por exemplo, o divino, um grau de enaltecimento da pessoa do poeta. Quando se escreve

---

<sup>130</sup> Original da *Lettera CXI* de Veronica Gambara: “La lettera vostra, divino, e da a me molto onorato Sig. Pietro, m’è stata assai più cara che se da uno Imperatore, con quanti regni potesse possedere, mi fosse stata mandata; e molto vi ringrazio, ma più ringrazio la fortuna; che per ricompensarmi di tutte le offese per sua gentilezza fin ora fattomi, mi abbia dato la grazia vostra, la qual più estimo che quanti mali e beni possa o voglia mai più darmi. Pregovi dunque a conservarmi nell’acquistata grazia, ed esser certo che tanto vi amo ed onoro, quanto sono le virtù e meriti vostri. (...)” / “(...) Addio il mio Sig. Pietro. State sano, e tenetemi in grazia vostra, e senza fine mi vi raccomando: così fa il Strozzi nostro, col quale spesso spesso ragiono di voi. Di Correggio alli 17. di Settembre 1534”

<sup>131</sup> Segundo Rizzardi, “Muitos foram os títulos de honra e singelatos, que foram dados ao Aretino. Um dos mais usados, portanto, era o do Divino, e quase todos comumente os Escritores o chamavam, e em particular seus amigos e correspondentes” (1759, p 277)

um tipo de “panegirico”<sup>132</sup> como essas cartas, é como se colocasse a pessoa num altar de divindades, como se o ser humano, retratado nas linhas escritas fosse equiparado a uma deidade (deus ou deusa), representações divinas sob o olho delas.

### 3.5. Cartas mórbidas: A ação da Dama da Morte

A ideia da “Morte”, que ocupa o quarto lugar na ordem estabelecida, pode ser encontrada nas *Lettere* XVIII; XIX; LXIV de Gambarara e na *Lettera* XXXII de Franco, totalizando quatro epistolas. A temática da morte pode não parecer, mas tem muito a ver com a do amor (nosso tema central nesta dissertação), assim como as demais acima apresentadas, porque, perder alguém importante, irmão, patrão, ou mesmo de uma personalidade social, abala as estruturas – psicológicas e/ou sociais, dependendo de quem morreu – e até no âmbito político – no caso da época em que viveram as mulheres pesquisadas – com o falecimento de um papa, por exemplo. Mas devemos entender que a relação com a morte, assim como com a religião e o modo como eram entendidos no século XVI não é o mesmo do século XXI, mas será mais fácil de compreender tal relação mais adiante ao fluir do texto dissertativo. Além do fato de que também é a quinta temática de análise das fontes poéticas do Capítulo II, cujo teor é o das elegias. Como temos apenas quatro cartas, farei um comentário mais geral no final do tópico.

Começemos pela cortesã que tem apenas uma carta. A *Lettera* XXXII<sup>133</sup> de Veronica Franco é escrita a um intelectual para informar o falecimento do Conde Estore Martinengo, morto em batalha. Destacamos os trechos de maior relevância:

Não tenho palavras suficientes para agradecer a infinita cortesia de Vossa Senhoria, exprime-me de muitas maneiras, que, como posso verdadeiramente dizer, para ver o seu doce coração cheio de bondade, da humanidade, por isso gostaria de lhe mostrar o meu desejo (...). E com este pensamento venho dar-lhe as informações que me pedem do Conde Estore Martinengo de feliz memória, um homem gentil de sangue ilustre,

<sup>132</sup> Um panegírico era, originalmente, na Grécia Antiga, o discurso de caráter encomiástico ou laudatório que era pronunciado em grandes reuniões festivas do povo.

<sup>133</sup> Original da *Lettera* XXXII de Veronica Franco: Non ho parole bastevoli para ringratiar l'infinita cortesia di V.S. espressami in tãte maniere, che, si com'io posso dir veraméte di veder distinto, & manifesto, il vostro dolce cuore pieno di gentilezza, & di humanità, così vorrei haver modo di palesarvi la mia volontà desiderosa, (...) & con questo pensiero vengo a darvi l'informatione domandatami del Conte Estore Martinengo di felice memoria, gentil'huomo di sangue illustre, morto nel più bel fior de gli anni suoi, dato alla profession dell'armi, fratello del Conte Francesco, che con grado di Colonnello ha nel corso della guerra servito nobilmente questa Republica (...) / (...) questa é la somma breve dell'informatione, la qual'io mando perche Vostra Sig. scriva, & faccia scivere da quei suoi Academici, secondo che le piacerà: affermandole, che le sue compositioni tra tutte l'altre mi saranno carissime, si com'io sono certa, che di bellezza, e di dottrina saranno notabili tra tutte l'altre. ne altro per hora, se non ch'io aspetto quanto prima le compositioni: & direi, mà non oso, la venuta di V.S. con infinito desiderio: riservandomi alla presenza di supplir con lei in molte parti. & le bacio le mani.

morto na melhor flor de seus anos, dado à profissão de armas, irmão do Conde Francesco, que com grau de Coronel durante a guerra serviu nobremente esta República. (...) (FRANCO, 1580, pp 62 – 63).

Veronica ao escrever as palavras: “acadêmicos” (Academici) e “composição” (Compositioni), em um momento final da carta, nos remete a pensar que seu interlocutor seria o poeta paduano Bartolomeo Zacco que promoveu homenagem ao conde morto, cuja Veronica participou como uma das editoras e como poetisa. Vejamos o trecho:

(...) essa é a breve soma das informações, que eu mando porque Vossa Senhoria escrevera, e faz com que seus acadêmicos escrevam de acordo como o agrada: afirmando-lhe, que vossas composições entre todas as outras serão caras para mim como tenho certeza, a beleza e a doutrina serão notáveis entre todas as outras. Nada mais por hora, se não que eu espere o mais cedo possível pelas composições: E eu diria, mas não ousa, a vinda de Vossa Senhoria, com desejo infinito: reservando-me a presença de suprir com ela em muitas partes. E lhe beijo suas mãos. (FRANCO, 1580, p 63)

A *Lettera XVIII*<sup>134</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Senhor Gabriel Cesano” (*A M. Gabriel Cesano*<sup>135</sup>), é uma carta de pêsames ao Gabriel Cesano pela morte de seu patrão, no caso o Cardeal Ippolito de Medici. Veronica tenta confortar o rapaz. Destacamos os trechos de maior relevância:

Embora mais carente de conforto, que é capaz de confortar os outros, no entanto, como me pareceu que a retidão da amizade me levaria a fazer este ofício, com estas poucas palavras eu queria pedir-lhe que rezasse para si mesmo que oferecesse aqueles confortos para os outros. (...) Agora, portanto, se a morte levou o vosso Ilustríssimo Patrão, verdadeiramente um exemplo de todo o bem que poderia enviar ao céu, conforte-se; que talvez não sendo o mundo digno de tê-lo, Deus o queria antes do tempo. (...) peço-lhe para confortar-se. E como eu não vou avante, eu lhe mando recomendações. De Correggio 12. Outubro de 1535. (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 136 – 137).

A *Lettera XIX*<sup>136</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Senhor Francesco Maria Molza” (*A M. Francesco Maria Molza*<sup>137</sup>), é escrita ao poeta Molza dizendo-lhe

<sup>134</sup> Original da *Lettera XVIII* de Veronica Gambara: Benchè più bisognosa sia di conforto, che atta a confortare altri, nondimeno parendomi, che'l dritto dell'amicizia mi sringa a far questo ufficio, ho voluto con queste poche parole pregarvi, che a voi stesso quelli conforti porgiate, che ad altri porgereste. (...) Or dunque se morte ha tolto l'Illustriss. vostro Padrone, esempio veramente di tutto il bene che potea quaggiù mandare il cielo, confortatevi; che forse non essendo il mondo degno di averlo, innanzi al tempo l'ha voluto Dio appresso di lui. (...) Vi prego a confortarvi. E non essendomi più oltre mi vi raccomando. Di Correggio 12. Ottobre 1535.

<sup>135</sup> Segundo Rizzardi, “Gabriello Cesano de Pisa, foi um homem de letras, mas mais de manejo e corte. Ele era secretário do cardeal Ippolito de 'Medici” (1759, p 136)

<sup>136</sup> Original da *Lettera XIX* de Veronica Gambara: La vostra lettera, con li due Sonetti nella morte di quell'infelice Signore mi ha rinnovato il pianto, ed involta fra tenebre nuove, poichè, come veramente dite voi, ora è spento il lume d'Europa, anzi del mondo tutto. Io piango non so lamente con voi, ma con Roma e con

que os *Sonetti* recebidos pela morte do Cardeal Ippolito de Medici, renovaram seu pranto.

Destacamos os trechos de maior relevância:

Vossa carta, com os dois Sonetos na morte daquele infeliz Senhor, renovou meu pranto e se transformou em novas trevas, porque, como tu realmente disseste, agora a luz da Europa se extinguiu, na verdade o mundo inteiro. Eu choro não só com vós, mas com Roma e com este século entediante, que perdeu tudo o que é bom e belo, e nunca mais poderá estar na Terra. (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 137 – 138).

E Veronica prossegue: “(...) Essa perda universal foi tão especial para mim, que me fez sentir tão grande dor que ela certamente penetra toda a nossa imaginação; (...) Me ame e comande; e com isso me recomendo a vós. De Correggio<sup>138</sup>” (GAMBARA apud RIZZARDI, p 139).

A *Lettera* LXIV<sup>139</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita ao amigo Agostino Ercolani identificado como *Signor Cavaliere* informando-o sobre a morte do Papa Clemente VII. Destacamos os trechos de maior relevância:

Senhor Honrado Cavaliere, vi pela vossa, que depois de tantas dificuldades e problemas foram-se até mesmo as forças, que o Papa Clemente morreu, quebrando tantos projetos e tantas esperanças. Agora paciência; quanto a mim, quero rir dessa pouca Fortuna e quero viver. Deus mantenha todos os nossos amigos, então vá ao mundo como deseja. Imediatamente criado um Papa, e cuidadas as coisas de Bolonha espero por vós em um momento. (...). (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 211 – 212).

Veronica prossegue: “(...) Se Deus quiser, em breve teremos um bom Papa para o Cristianismo. Se vós tendes alguma novidade, por favor, me avise, e assim por diante, como puder, venha-nos imediatamente. (...)” (GAMBARA apud RIZZARDI, pp 212 – 213). Nesta carta, Veronica ao informar a Agostino Ercolani sobre a morte do Papa

---

questo secolo nojoso, il quale ha perduto quanto di buono, e di bello era, e può mai più essere in terra. (...) / (...) Questa perdita universale è stata tanto particolar mia, ch'ella mi ha fatto sentire un dolore così grande ch'egli trapassa certo ogni nostra immaginazione; (...) Amatemi, e comandatemi; e con questo mi vi raccomando ed offero. Di Correggio.

<sup>137</sup> Francesco Maria Molza (1489 - 1544) era um humanista e também poeta italiano.

<sup>138</sup> Segundo Rizzardi a escrita desta carta seria “em torno do mesmo tempo que o de Cesano, isto é, no final do ano 1535” (1759, p 139). Isso leva a pensar que o *Signore* morto, seria o cardeal Ippolito de 'Medici, cuja morte é referida indiretamente na carta XVIII, a M. Gabriel Cesano.

<sup>139</sup> Original da *Lettera* LXIV de Veronica Gambara: Signor Cavaliere Onoratissimo, Vidi per la vostra, che dopo tante fatiche e travagli è pur stato forza, che Papa Clemente sia morto, rompendo tanti disegni, e tante speranze. Ora pazienza; quanto a me voglio ridermi di questa poca fortuna, e voglio vivere. Iddio conservi tutti gli amici nostri, poi vada il mondo come vuole. Subito creato un Papa, e rassettate le cose di Bologna vi aspetto in un momento. (...) / (...) Dio voglia, che presto abbiamo un Papa buono per la Cristianità. Se avrete nuova alcuna, fatemene parte vi prego, e così sopra il tutto, come si possa, venite voi subito. (...).

Clemente VII (1478 – 1534), mostra-se preocupada com o futuro da Igreja e da Cristandade, pois o novo papa deveria ser também um bom defensor da fé cristã, abalada pelas Reformas. No caso, o sucessor de Clemente VII foi o Papa Paulo III que iniciou o Concílio de Trento (1545 – 1563), passando quatro papas (Papa Paulo III, Papa Júlio III, Papa Marcelo II e Papa Pio IV) até sua finalização com o Papa Pio IV.

Lidar com a morte não é nada fácil principalmente quando envolve alguém próximo, um herói de guerra, ou um ocupante de um cargo importante que cuja falta pode mobilizar e modificar muitos fatores. As duas mulheres pesquisadas transmitem muito bem as expressões de tristeza pela perda, a empatia com quem sofre pela ausência do morto e as possíveis consequências da morte, no caso do papa, para o Cristianismo, cuja eleição de um novo nome para ocupar o Trono de Pedro podia significar outro rumo à Igreja, tanto em questões espirituais quanto políticas. Portanto, a construção “literária” acerca da temática da morte é algo deveras importante, se levamos em consideração os fatores sociais e políticos nos meandros da sociedade italiana do século XVI, um período que viu nascer o Protestantismo e entre tantas mais formas de guerras e perseguições religiosas contra protestantes geradas pelas reações católicas: a Inquisição a catequização e o Index, para apontar as três mais comuns à nossa memória. A morte (tema muito difícil de explicar em poucas linhas, e que não desejo me alongar muito na discussão) não era somente uma passagem para o plano espiritual, celestial, mas o tempo das expurgações dos pecados, da redenção, do arrependimento (antes do padecimento), envolvia toda a construção de um ritual que enfatizava a passagem da vida para um acerto de contas com Deus ou o Diabo. A Igreja era a detentora das “ligações” com o Paraíso, o Purgatório e o Inferno e por vezes, cobrava para “salvar as almas” (um dos apontamentos, grosso modo, de “práticas anticristãs” de Lutero em relação à Igreja de Roma, por exemplo), por isso morrer estava além da simples salvação das almas do fogo eterno, mas seria uma ocasião cara. Geralmente enterrava-se nos terrenos das igrejas para garantir um solo santo ao descanso eterno. De certo modo, grosso modo, morrer era muito mais “profundo” que viver e requeria mais detalhes, a bem dizer, era uma espécie de questão filosófica que carecia de muita reza e penitência, às vezes por parte de quem ficou para salvaguardar a alma do falecido no Paraíso e/ou retirar do Purgatório ou do Inferno, etc. A *Divina Comédia* de Dante Alighieri nos dá uma ideia de como era essa relação com a morte e a religiosidade, de certa maneira, ao descrever na trajetória do escritor florentino guiado por Virgílio, o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, respectivamente.

### 3.6. Ofensas recebidas, respostas à altura

Veronica Franco sendo uma famosa cortesã da Sereníssima República recebia muitos ataques de seus rivais poéticos – a exemplo do principal, Maffio Venier –, e um ou outro homem ou mulher que tinha algum desafeto por ela, portanto a obrigava, de certo modo, a responder à altura, como sempre fez durante sua vida. A quinta tônica a da “Ofensa” pode ser encontrada nas *Lettere* VII; XXX da cortesã. Como se tratam de duas cartas da mesma pessoa, eu resolvi tecer um comentário único ao final do tópico.

A *Lettera* VII<sup>140</sup> de Veronica Franco é escrita a um homem que a ofendeu, em que Franco inicia seu pensamento refletindo sobre de quem é a maior culpa por esta situação desagradável em que se encontra. Destacamos os trechos de maior relevância da carta:

Não sei qual de nós dois somos os mais culpados pelas maledicências, que estão acontecendo, ou por mim, que contra todos os deveres sou taxada por vós: ou a vós, que contra a profissão de nobreza, que embora nela tenha nascido, tem-me difamado: certa é uma coisa, que das ações injustamente realizadas, se bem o dano cai em quem recebe a injustiça; a culpa, no entanto, é o fardo de ter feito o mal, se atribuído a quem o faz; mas ainda estou em termos mais fortes, porque o pecado, que me condena de difamação, não ofende; desde que as coisas não são divulgadas como tal, que eu deveria acreditar de alguma forma: e assim acontece, que os outros frequentemente fazem a penitência juntos sem fazer qualquer ofensa ao inocente ao cometer o erro. (FRANCO, 1580, pp 14 – 15)

E no final ela pontua afirmando que:

(...) fazendo muito mal, venho confundi-lo na injuria, que quanto mais vós se dirijais contra mim, mais ela retorna acima da vossa própria cabeça, na qual o nosso Senhor incute tanto em vossa mente, isso é o suficiente para torná-lo consciente da culpa, para a qual a provisão humana por ventura não poderia ser acomodada, se não com pena, e com punição, o que é muito longe do meu pensamento, até agora tenho pena de vós, e não vos perdo. (FRANCO, 1580, p 16).

---

<sup>140</sup> Original da *Lettera* VII de Veronica Franco: Non so a qual di noi due risulti maggior biasimo delle maledicenze, che vanno intorno, ò a me, che contra ogni dovere vengo tassata da voi: ò a voi, che contra la professione della nobilitá, in che pur sete nato, me andate infamando: certa cosa è, che dell'operationi ingiustamente fatte, se ben il danno cade sopra di colui che riceve l'ingiustitia; la colpa nondimeno, è'l carico d'haver mal'operato, s'ascrive a colui, che le fa; ma io sono in più forti termini ancora, perche il peccato, che condanna di calunnia me, non offende; non essendo le cose divulgate tali, che di me si debbano di alcun modo credere: e così avviene, ch'altri spesse volte nel commetter l'errore ne fa insieme la penitenza senz'offesa alcuna dell'innocente / (...) rendendovi ben per male, vengo a confondervi nell'ingiuria, che, quanto più da voi vien drizzata contra di me, tanto più ritorna sopra del vostro medesimo capo, nel quale nostro Signor infonda tanto di senno, che basta a farvi accorto della colpa, allaquale provvedimento humano per avventura non potrebbe accommodarsi, se non con la pena, e col gastigo, ilquale è lontanissimo dal mio pensiero, in tanto io vi compassiono, & non vi perdono.

É bem perceptível o incômodo de Franco em relação à situação que vivia, ou seja, ter de ficar respondendo a ofensas e difamações alheias.

A *Lettera XXX*<sup>141</sup> de Veronica Franco é escrita a alguém que a ofendeu, provavelmente o mesmo homem da carta VII ou outro, não se tem certeza porque ela não revela os nomes de seus interlocutores, salva exceção raríssima. Franco chama a atenção dessa pessoa e lhe propõe até certo “acordo” no final da epístola. Destacamos os trechos de maior relevância da carta:

Vós estais extremamente errado em minha cortesia negar seu erro espirituoso tão pertinentemente que eu não peço desculpas, mas me refiro livremente. E se vós não gostais de usar a minha gratidão, isso fará com que vós sofraís, então eu sofro, e silenciosa; pelo menos não tente sobrecarregar vossos ombros inocentes com vosso peso, para que minha natureza humana, que se tornou vossa insolência, ofenda aqueles que não têm culpa, enquanto eu tento te beneficiar batendo com uma espada, e não vingando vosso falo, desde que me deram, contentei-me em suportar, como não suportarei, que meu escudo te penetre com armas contra aqueles que não te provocaram (...) (FRANCO, 1580, p 58)

Veronica finaliza dizendo que até pode perdoar a pessoa, mas impõe condições:

(...) com esta condição, que vós viveis estritamente nos vossos termos: e se vós tiverdes a coragem de ampliá-los, não prevaleça no [termo] de calúnia, nem de outro modo de maledicência; da retribuição de que vós tendes experiência convosco: mas use o mérito da virtude se vós a tiver. Não vou avante. (FRANCO, 1580, p 59)

Estas cartas com as respostas de Franco às ofensas nos remetem novamente a *tensione* da *Terze Rime*, pois foi esse jogo de *proposte / risposte* que deu o tom à obra, pois como vimos no Capítulo II, cada vez que Veronica era atacada, provocada, ela respondia. Estas provocações faziam parte dos duelos poéticos, do “jogo de rimas entre amantes”, que fora mal jogado por estes homens que trocavam poemas ofensivos com Franco. Muitas das respostas eram de início, defensivas, mas depois estas passaram a serem mais agressivas, causando certa intimidação em seus adversários poéticos, por assim dizer. Franco apontava em seus versos, assim como nas cartas acima destacadas,

---

<sup>141</sup> Original da *Lettera XXX* de Veronica Franco: Voi fate grandissimo torto alla mia cortesia à voler negare con tanta pertinacia quel vostro spresso errore, di che io nõ pur vi scuso, ma vel rimetto liberamente. & se in ciò non volete bene usar la mia gratia, colque tarvi, poi ch'io soffrisco, & taccio; almen non tentare di caricar del vostro peso l'altrui spalle innocenti, si che la mia humanità diventata vostra insolenza offenda chi non ha colpa, mentre io tento di giovare à voi colpendole col celar, & col non vendicar il vostro fallo, il quale, per fin ch'è stato danno à me, mi sono contentata di sopportarlo, si come non supporterò, che'l mio scudo vi vaglia per armi contra di chi non v'ha provocato (...) / (...) con questa condicione, che viviate ristretto ne i vostri termini: e se pur havete animo d'ampliarli, non vi prevaletè in ciò della calunnia, ne in altro modo della maledicéza; della retributiõ delle quali ne havete ha esperienza con voi: ma usate il merito della virtù, se ne havete. nõ voglio passar più avanti.

aquilo que sentia e o que não gostava das falas desses homens que lhe escreviam com intenção de caluniá-la gratuitamente. Analisando as fontes – tanto poéticas quanto epistolares – constata-se claramente que Franco não iniciava tais ofensas, mas por meio de suas respostas, finalizava-as com maestria. Quando pensamos nas batalhas poéticas que “ocasionaram” as cartas de resposta de Franco aos adversários, imagina-se o jogo de cortesia de um amor cortês, em que as partes envolvidas “duelavam” por meio das rimas (sem agressões diretas à pessoa ou à sua honra). No entanto, as cartas e poesias que continham respostas mais “ríspidas”, ataques de Franco, e conselhos de como se portar com uma mulher, direcionados aos seus adversários masculinos, há o antiamor, – trabalhado anteriormente no Capítulo II –, que seria o oposto do amor cortês, por isso, o jogo poético-epistolar em que há uma troca de palavras, de sedução intelectual, por assim dizer, não foi bem realizado e causou destruição e desconforto, o que gera a construção “literária” embasada nessa expressão às avessas do amor, seu inverso.

### 3.7. Entre a Cruz e a Espada

E por último, mas não menos importante, o sétimo e mais tenso conteúdo relacionado ao “Político/ Político-Religioso”, presente nas *Lettere* LIV; LXXXV;/ LXV; CII; CIV de Gambara, totalizando cinco cartas. Parecem dois temas diferentes, mas são complementares devido à conjuntura histórica do período ao qual Veronica Gambara vivenciou. Refiro-me as Reformas Protestantes e a Contrarreforma Católica, para citar dois episódios históricos de grande relevância. Para o melhor desenvolvimento da análise dividirei em três blocos, o primeiro com as duas primeiras, o segundo com mais duas e o último com a restante.

A *Lettera* LIV<sup>142</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita ao amigo Lodovico Rosso novamente, mas desta vez pedindo ajuda porque Correggio passa por uma situação difícil, pela peste e pela fome que assola as terras da Condessa Veronica Gambara. Destacamos o trecho de maior relevância da carta:

---

<sup>142</sup> Original da *Lettera* LIV de Veronica Gambara: *Tanto le ho a dir, che incominciar non oso, però M. Lodovico mio, s'io sarò breve, scusatemi, ed intendete voi come persona di giudicio mirabile, e consapevole de' nostri bisogni, quel ch'io potrei, e vorrei dirvi, risolvendovi una volta di venire a Correggio per dirmi quelle tante cose, che così volentieri mi scrivete, ch'io ascolterò. Noi stiamo tanto male, che se Dio non ci ajuta, dubito, che la maggior parte di questa terra morirà di fame. Mando questo mio a posta per dirvi il bisogno appieno; vedete se fosse possibile il cavar grani di Romagna, ed awisatemi il prezzo, perchè mi risolvo e per debito, e per pietà, s'io dovessi impegnar me stessa, di soccorrere questi miei uomini. (...).*



*Tenho tanto a dizer, que começar não ousa*<sup>143</sup>, mas o senhor Lodovico meu, serei breve, desculpe-me, e vós entende como uma pessoa de julgamento admirável e ciente de nossas necessidades, o que eu poderia, e gostaria de lhe dizer, resolvendo uma vez vir a Correggio para me dizer aquelas muitas coisas, que vós tão prontamente me escreve, que eu escutarei. Estamos tão maus que, se Deus não nos ajuda, duvido que a maior parte desta terra passe fome<sup>144</sup>. Eu envio minha carta para lhe dizer a necessidade completamente; veja se é possível pegar os grãos da Romagna, e me dizer o preço, porque me resolvo e fora da dívida, e por pena, se fosse me comprometer, para resgatar esses meus homens (...). (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 191).

A *Lettera LXXXV*<sup>145</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita ao Agostino Ercolani, dizendo que faz tempo que não recebe notícias suas, que seu filho Ippolito está em campanha militar, que possivelmente Carlos V guerreará contra os franceses, mas aproveita a trégua, no entanto, diz que mesmo sendo contra guerras talvez esta seja necessária. Destacamos o trecho de maior relevância da carta:

Senhor Cavaliere meu. É um mundo que não tenho novas de vós; São mil anos desde que escrevi e sei que, se não começasse, nunca começaria. (...) Ippolito meu está em campanha, e duvido que em breve seja conveniente ir ao Piemonte com todo o povo, porque se diz que o rei da França vem com o mais grosso exército. O pobre filho passou a vida dele; se fizer uma trégua<sup>146</sup>, como vós dizeis, veja onde ele se encontra. Eu sempre fui inimiga da guerra e agora é conveniente para eu desejá-la; Agora veja onde estou reduzida. (...) Não me ocorre mais nada, exceto que eu recomendo a vós de todo o coração<sup>147</sup> (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 247 – 248).

Nessa primeira parte deste último tópico da Dissertação, temos duas cartas e situações diferentes. Às vezes atos políticos estão presentes nos mínimos detalhes de uma

<sup>143</sup> Referência ao Petrarca, citada por Veronica Gambara, mas também encontrada na obra ROSA, Salvatore. **Satire di Salvator Rosa con le note d'Anton Maria Salvini e d'altri ed alcune notizie appartenenti alla vita dell'autore**. Biblioteca Central Nacional de Roma, Coleção europeanlibraries (online), Amsterdam, 1790. Disponível em: [https://ia600207.us.archive.org/9/items/bub\\_gb\\_anjDUX0UwucC/bub\\_gb\\_anjDUX0UwucC.pdf](https://ia600207.us.archive.org/9/items/bub_gb_anjDUX0UwucC/bub_gb_anjDUX0UwucC.pdf)

<sup>144</sup> Segundo Rizzardi, “Acredita-se que essa falta de trigo tenha sido peculiar apenas a Correggio, e causada por uma colheita escassa, pois os historiadores que tenho diante de meus nenhum olhos falam de uma fome que ocorreu naqueles tempos.” (1759, p 191).

<sup>145</sup> Original da *Lettera LXXXV* de Veronica Gambara: Signor Cavaliere mio. È un mondo, ch'io non ho nuova di voi; sono mill'anni, ch' io non v'ho scritto, e conosco che s'io non incominciassi, voi non incomincereste mai. (...) Ippolito mio è in campagna, e dubito che fra poco tempo converrà andare in Piemonte con le genti tutte, perchè si dice che il Re di Francia viene con grossissimo esercito. Il povero figliuolo ha spesa la vita; se si facesse una tregua, come si va dicendo, vedete dove egli si ritroverebbe. Fui sempre nemica della guerra, ed ora conviene ch' io la desidero; or vedete dove io sono ridotta. (...) Altro non mi occorre, se non che con tutto il cuore mi vi raccomando.

<sup>146</sup> Era uma trégua de três meses no ano 1537 entre as forças de Carlos V e Francisco I d França, assinada no Piemonte e quebrada em novembro do mesmo ano pelo rei francês, segundo nos informa Rizzardi (1759, p 247).

<sup>147</sup> Segundo Rizzardi, “Esta carta deve ser datada, pelo que foi dito, por volta do final do ano de 1537” (1759, p 248).

ação, descrita nas linhas das *lettere* de Gambara, uma ao Lodovico Rosso e uma ao Ercolani. Veronica Gambara pede o socorro do amigo elogiado na carta L como “excelente agricultor”, pois seu povo corria risco de passar fome. Na seguinte, Gambara expõe a Agostino Ercolani suas preocupações acerca de movimentações bélicas do Imperador Carlos V em relação às tropas francesas ameaçando novas contendas entre os dois monarcas, o que repercutiria muito nas sociedades europeias em geral, pois se tratava de duas potências bélicas, “parentes nada amigáveis” com questões pendentes. A construção “literária” erguida sob as pilantras do amor e da preocupação com o seu povo e com o seu filho, nas cartas selecionadas são o que Gambara almejou demonstrar nas linhas de tais cartas, escritas em dois momentos de muita tensão em sua vida e na Europa como um todo, respectivamente. Ela articula bem as palavras a fim de que possa obter o que deseja, ou seja, os favores de seu amigo Rosso e as informações políticas, estas últimas muito importantes para que pudesse posicionar-se caso necessitasse “escolher um lado”.

A *Lettera LXV*<sup>148</sup> de Veronica Gambara, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), foi escrita o Agostino Ercolani, dizendo inicialmente sobre a falta de informações sobre ele, mas depois parte ao ponto fulcral da carta, o Conclave que decidiria a eleição do novo Papa, após a morte de Clemente VII, apresentando suas preocupações e expectativas em relação à escolha do novo Pontífice. Destacamos os trechos de maior relevância da carta: “(...) Tenho novidades, que os sete deles entravam no Conclave. Não sei, se é verdade, sei que vós deveis saber tudo em particular, mas não me importo de me dar junto, com aquilo que geralmente se diz, aspirar ao Papado (...)” (GAMBARA apud RIZZARDI, p 214). E Veronica prossegue expondo suas expectativas futuras:

(...) Eu ficaria feliz, se Ridolfi fosse o papa; porque nessa ocasião eu não apenas resolveria vê-lo em Roma; mas eu ainda teria o espírito, que em tamanho tão grande, meu Girolamo tivesse o que desejo<sup>149</sup>; que vendo, me tomaria de alegria, como Bernardo Bibiena se tornou na criação do Papa Leão. (...) (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 214 – 215).

<sup>148</sup> Original da *Lettera LXV* de Veronica Gambara: (...) Ebbi nuova, che alli sette di questo si doveva entrare in Conclave. Non so, se sarà stato vero, so che voi dovete sapere particolarmente ogni cosa, però non vi gravi il darmene conto insieme con quello, che generalmente si dice, che aspiri al Papato (...) / (...) Sarei contenta, che fosse Papa Ridolfi: perchè con questa occasione non solamente mi risolverei di veder Roma; ma avrei ancora animo, che in tanta grandezza, il mio Girolamo avesse quel ch’io desidero ; il che vedendo, diventerei per allegrezza, come diventò Bernardo Bibiena nella creazione di Papa Leone. (...)

<sup>149</sup> Segundo aponta Rizzardi, “Não é difícil penetrar no pensamento de Gambara, que desejava ao filho o Cardinalato. Ele foi feito Cardeal, mas apenas cerca de onze anos após a morte de Verônica pelo Papa Pio IV” (1759, p 215).

A *Lettera* CII<sup>150</sup> de Veronica Gambará, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita a Agostino Ercolani. Destacamos o trecho de maior relevância da carta: “(...) Eu também gostaria de saber, se é verdade, que um Protestante <sup>151</sup> foi enviado pelo Imperador ao Concílio, como é dito e declarado em Mântua. Deus nos ajude com esta água rude; e com este desejo de ter de vós a verdade destas duas coisas que eu recomendo a vós” (GAMBARA apud RIZZARDI, pp 266 – 267). Na carta, a Condessa agradecendo-o por levar uma carta ao seu filho em Roma, relembra-lhe de todos os préstimos entre eles, a boa consideração, o bom relacionamento com o Revendo Farnese, que lhe pode resultar uma boa indicação da parte dela. Veronica está muito apreensiva com questões da fé cristã, inclusive como a possível presença de um Protestante no Concílio de Trento, entre outras coisas relacionadas a esse assunto. Mande-lhe conselhos e recomendações.

Esta segunda parte que aborda esta temática que apresenta cartas de cunho político-religiosos, cujos assuntos entrelaçavam-se, pois, Veronica Gambará expõe suas preocupações desde o Conclave para escolher o sucessor do Papa Clemente VII, – no caso da eleição do Papa Paulo III (nascido Alessandro Farnese) o iniciador do Concílio de Trento (1545 – 1563) – e a articulação política envolta, com a possibilidade da presença de um Protestante. Tudo que envolvia o Santo Padre mexia com o Velho Mundo, que dependia muito de suas orientações e ações, – mais políticas que religiosas propriamente ditas –, pois o Papa era acima de tudo – além de representante de Deus na Terra – um chefe de Estado, os Estados Papais. E muitos também pegaram em armas. Portanto, Veronica desenvolve uma retórica em que transmite o sentimento de aflição, pois acima de qualquer coisa, tinha interesses políticos e pessoais (correlacionados à carreira eclesiástica do filho mais novo, etc) envolvidos em relação à Igreja.

A *Lettera* CIV<sup>152</sup> de Veronica Gambará, intitulada como “Ao Mesmo” (*Al Medesimo*), é escrita ao Agostino Ercolani, comentando novamente sobre o Concílio de

<sup>150</sup> Original da *Lettera* CII de Veronica Gambará: (...) Desidero anco di sapere, se è vero, che sia venuto un Protestante mandato dall'Imperatore al Concilio, siccome si dice e afferma in Mantova. Iddio ci ajuti con quell'Aquila Grifagna; e con questo desiderio di aver da voi la verità di queste due cose mi vi raccomando.

<sup>151</sup> Segundo Rizzardi, “Ou seja, no Concílio de Trento, que se abre naquela cidade no dia 15 de setembro de 1545. Não tendo outra mão na história daquele Concílio, se não do Pallavicino, no qual não encontro, que César nunca lhe enviaria algum protestante, eu não saberia como me incomodar. Um tem a mesma história, que em várias ocasiões lhe enviou embaixadores diferentes, mas todos os religiosos e católicos” (1759, p 266).

<sup>152</sup> Original da *Lettera* CIV de Veronica Gambará: Signor Cavaliere mio. Gli avvisi che mi deste delle cose del Concilio mi furono carissimi. (...) Dubito che questo Imperatore non voglia intendere se non quello che fa per lui. (...) Io temo assai del Cardinale Poggio, pure daremo a vedere l'esito. Frattanto mi vi raccomando, e così al

Trento ainda muito preocupada com as ações do Imperador, e certas “manobras” de cardeais, etc. Destacamos os trechos de maior relevância da carta:

Senhor Cavaliere meu. Avisaram-me que vós me destes coisas sobre o Concílio que me foram queridas. (...) duvido que este Imperador não queira entender o que lhe é feito. (...) Eu temo muito o Cardeal Poggio<sup>153</sup>, vamos mostrar também o resultado. Enquanto isso, recomendo-te, e assim ao Conde Domenico, que sei que se lembrará do dia de São João, que é amanhã, e com esta recordação termino por hoje que é o dia de Santo Estevão<sup>154</sup> (GAMBARA apud RIZZARDI, 1759, pp 269 – 270).

Esta última parte é toda dedicada ao Concilio de Trento, assunto presente nas cartas de Gambara direta ou indiretamente. Ela escreve ao Agostino Ercolani e lhe demonstra suas aflições, preocupações e incertezas, toda uma tensão que indicava o nível de *stress* sofrido por ela – e em toda parte da Europa – que esperava ansiosamente as informações dos rumos escolhidos para “remediar” as perdas e “resgatar” as “ovelhas desgarradas” por causa dos Protestantismos emergentes. A Contrarreforma Católica, a estratégia da Igreja desenvolvida durante os anos do Concilio, foi crucial para responder ao que foi realizado por Lutero, Calvino e o Rei Henrique VIII da Inglaterra, para citar os três mais conhecidos reformadores. Consequentemente, o jogo de palavras que Gambara utiliza denota como ela está atenta ao que acontece e tenta extrair o máximo de informações para precaver-se de qualquer situação desfavorável, caso seja necessário, ou seja, a Condessa estrutura seu texto epistolar de modo a jogar o jogo da cortesia e obter as informações que almeja além de conferir boatos e assim, se for preciso, traçar uma estratégia.

Neste capítulo em específico, tivemos a oportunidade de observar como as duas mulheres pesquisadas conseguiam “orquestrar” a manifestação do amor em modos bem definidos, buscando movimentar suas intenções presentes em cada linha, seja esta última, implícita ou explícita, mas que não desmerece a veracidade dos sentimentos expressos, porém somente nos mostra que uma carta poderia conter varias “faces” metaforicamente falando. Em primeiro lugar em relação ao outro, uma alteridade, quando se trata de se corresponder com um amigo, um parente, uma pessoa próxima, ou também no modo devocional, em cuja epistola é dedicada para louvar as qualidades desse outro (que está

---

Conte Domenico, il quale so che si ricorderà del giorno di S. Giovanni, che è domani, e con questo ricordo finisco oggi che è il giorno di S. Stefano.

<sup>153</sup> Segundo Rizzardi, “Daquela passagem da carta de Veronica, pode-se suspeitar que Giovanni Poggio estivesse na época em Trento; mas disso nada não está na *Storia del Concilio* escrita por Sforza, que só tenho sob meus olhos” (1759, pp 269 – 270).

<sup>154</sup> Segundo Rizzardi esta carta “Esta carta foi escrita, como diz Gambara no dia de Santo Estêvão, em 16 de dezembro de 1547” (1759, p 270).

“do lado de lá”, por assim dizer, da linha de conversação). Imaginemos, pois, a escrita das cartas como se houvesse uma linha invisível que se estendesse do emissor (quem escreve), para o receptor (quem recebe), passando pela mensagem em si, que são as três partes essenciais de uma epistola. Na época das duas mulheres, podemos incluir um meio intermediário, quem transporta a mensagem e por vezes, fica encarregado de verbalizá-la ao destinatário. Esta pessoa é presente no caso de Gambara, por se tratar de uma governante, que precisava escrever muitas missivas destinadas aos mais diversos receptores e com inúmeros assuntos inclusos dentro de uma mesma carta, como vimos acima na exposição da sua epistolografia. A presença desse intermediário “oficial” (e formal, como no exemplo de Gambara) é incerta nas cartas de Franco, pois ela não revela (salvaguardadas as exceções) os nomes de seus interlocutores que receberam suas missivas.

Mas o que, de fato, pôde ser compreendido após a exposição analítica da epistolografia das duas Veronicas? Para responder a esta questão é necessário elencar alguns pontos: 1) a carta comporta três meios em sua estrutura: emissor, mensagem e receptor em que cuja transmissão da mensagem dá-se de maneira recíproca (envia-se e recebe-se a resposta); 2) nesta pesquisa tivemos acesso apenas às emissões realizadas pelas duas escritoras; 3) cada epistola foi pensada por sua autora de modo a estabelecer uma comunicação, aconselhar, informar-se, promover sua fala enquanto pessoa pública, o que se mostrou necessário uma construção de cada forma de discurso, dependendo de quem fosse o destinatário, o que requereria diferentes manifestações de cordialidade; 4) a cordialidade, por sua vez, era uma prática inserida no modelo de sociabilidade estabelecido como padrão para se comunicar com outrem, ou seja, existia um meticuloso gestual e protocolos de escrita ser seguidos, como por exemplo, ao dirigir-se a alguém que ocupe uma alta posição ou cargo dentro da sociedade (nobre, monarca ou clérigo) e exaltar às qualidades excepcionais deste, desejar boa fortuna e o mais importante fortalecer os laços de lealdade recíproca (como um contrato que necessitasse de constante ratificação); 5) no caso de Veronica Gambara, era mais evidente a presença do elemento cortesão devido à posição social e cargo exercido por ela, além do fato, claro, que lidava com pessoa de estamentos e grande prestígio na sociedade italiana e europeia, cujas ações poderiam determinar o futuro do Velho Mundo; 6) Veronica Franco tem o elemento cortesão – independentemente de sua profissão – quando se correspondia com autoridades (monarca e clérigos), onde exaltava-lhes as características (discurso vassalo) e dedicava rimas, mas ao escrever para pessoas de seu nível social, se posicionava mais

direto, como menos “pompa e circunstância”, mas mantinha a ritualística característica do seu tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O amor, como escrevera Luis Vaz de Camões (c. 1524 – 1580): “(...) é um fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói, e não se sente; / É um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer./ (...)” (Rimas, 1595). É com a primeira estrofe do Soneto 5 do português, de publicação póstuma, que início minhas conclusões acerca das obras das duas Veronicas, contemporâneas a ele. Neste soneto, o poeta trata de um não-amor, pois descreve como não amar, por assim dizer. Esse seu amor é um sofrimento, causa problemas e toda a construção lírica que Camões criou enfatiza isso. O amor pode proporcionar infindáveis experiências, a exemplo do que fora lido nos Capítulos II e III em que trato melhor das fontes poéticas e epistolares das duas Veronicas, respectivamente.

Após três capítulos da Dissertação, o que se pode concluir? Para responder a esta questão, elencaremos alguns pontos: 1) O Renascimento foi um período (de três séculos: meados do século XIV a meados do século XVI) de transformações estruturais tanto em aspectos da arte, política, ciência, sociedade, conhecimentos, etc; 2) No foco das transformações orbitava o resgate do antigo “clássico” greco-romano, a continuidade de características medievais e o surgimento de um novo modelo, o moderno, que mesclava a sapiência adquirida – desde a Antiguidade e na Idade Média – moldando-a a fim de obter uma estética original aos padrões da época; 3) A mulher moderna é um elemento fulcral da sociedade, um partícipe que, como salienta Natalie Davis, não estava à mercê do homem, mas carregava em si uma atuação social de fricção entre as partes, situação que nem sempre é favorável a ela, mas não necessariamente vivendo à sombra do homem; 4) A construção da imagem da mulher moderna carrega uma dualidade em seu cerne: por vezes, era tida como “má” (característica correlacionada à maledicência, sedução, pecados, etc) e ora como “boa” (característica correlacionada à boa esposa, mãe, boa filha, religiosidade, etc). Esses contextos eram representados em pinturas, versos,

apresentações teatrais, músicas. Eram louváveis particularidades que as assemelhassem ao homem, como por exemplo, a *virtù*, a coragem, ou seja, sendo uma virago (mulher com “ares” masculinos) (Capítulo I); 5) A escrita feminina, – elemento basilar desta pesquisa, recortada para a época Moderna (século XVI) –, não ficava restrita ou reduzida ao âmbito poético. À primeira vista, tem-se a impressão de que elas usufruíram de sua liberdade como escritoras e estudiosas, artistas das artes plásticas, das letras e áreas de conhecimentos afins, tanto qualquer homem (mesmo que eles foram, muitas das vezes, os incentivadores e financiadores dessas mulheres artistas). É claro que, em épocas diferentes do passado, elas puderam expressar-se mais ou tiveram suas vozes “abafadas” ao habitat da casa, no entanto, há períodos como o estudado em que percebemos essa maior interação feminina em assuntos que eram “típicos dos homens” (idéias trabalhadas nos três capítulos); 6) Concernente às rimas de Franco e Gambara – previamente discutidas no Capítulo II – há semelhanças quanto a alguns assuntos abordados, como, por exemplo: bucólico, exaltação, elegias, temas comuns entre as duas que, por sua vez, desenvolvem seus poemas com muita paixão, construindo seus discursos poéticos em que denotam expressões vassalãs em relação ao local ou à situação vivida, ou mesmo ao dirigir-se a outrem, cujos versos cantam as glórias. Há temas pertinentes a uma ou a outra Veronica como a proposta e resposta (batalha poética) de Franco e os poemas sacros de Gambara. Nos versos da cortesã há duas fases presentes em sua escrita, como salientado antes, uma quando mais jovem e com ares “vassalãs” e outra mais maneirista. Já Gambara apresenta traços de escrita poética semelhante à primeira fase de Franco, a exemplo de quando compõe rimas para o Imperador (Franco a Henrique III de Valois), para Papa, ao marido (Franco aos amantes), à Brescia (Franco para Veneza), aos amigos, expondo sua fé ou mesmo tratando de temas elegíacos (Capítulo II); 7) Em relação às cartas, podemos perceber uma correlação com as fontes poéticas, pois também há temáticas em comum entre as duas escritoras, como por exemplo: Amizade, Devoção, Morte e outros mais particulares à Franco: Amor Não Correspondido, Ofensa; e o tema Político-Religioso de Gambara; 8) Sempre bom lembrar que uma carta é uma conversa em que uma das partes está ausente e que demanda de certo tempo para obter respostas, mas foi por milênios um meio muito eficiente de comunicação, propagação de ideologia, estratégias e afins; 9) No caso das duas mulheres pesquisadas, ao construírem as narrativas de suas epístolas, ambas escrevem com grande cordialidade (especialmente quando o remanente é uma autoridade, nobre ou clérigo), reafirmavam sua lealdade, servidão, os laços sociais que moldavam sua condutas – como por exemplo, lembrar que



ama (subentende-se várias paixões implícitas nesse termo, não necessariamente o amor carnal como já explicado antes) a pessoa que receberá a carta – e assim arquitetando seu discurso e refletindo na prosa epistolar tudo que gostaria de transmitir a quem lesse a missiva, mas talvez um ponto que diferenciasses as duas epistológrafas seria o fato de que as cartas de Gambarara apresentam uma característica mais política do que as de Franco, mas não exime-se de certa personalidade, uma escrita de si aos moldes de Montaigne, como fora previamente discutido; 10) Um último ponto seria em relação a que forma ao amor, outra “pilastra” dissertativa, era manifestado, como dito anteriormente, em que cuja construção embasada no amor cortesão, apresentava quase infinitas formas e mostrava suas múltiplas facetas. Este sentimento era arquitetado como uma moeda, espécie de troca cortês (relações de corte), algo quase palpável, pois poderia ser tanto concretizado (quando correspondido), quanto à representação de um ideal, às vezes distante, mas com a possibilidade de alcançar, outras vezes ambientado apenas no “mundo das ideias<sup>155</sup>” platônico e/ou em suas roupagens neoplatônicas<sup>156</sup>. Além dele, havia a construção do ódio, o “antiamor”, sendo este elemento muito presente nas respostas poéticas e epistolares mais “agressivas” de Franco (Capítulos II e III). Como pudemos perceber, a composição do amor estava presente em praticamente tudo, na exaltação de alguém, no cantar as belezas de outrem ou de locais, nas relações entre as pessoas, desde as amizadas, pêsames pela perda (elegias), sentimentos de saudade. É importante entendermos as várias manifestações e construções ocorridas na escrita das poetisas estudadas em razão das possibilidades de seu tempo.

Nesta pesquisa tive a oportunidade de comparar duas poetisas do século XVI, mas há outras tantas que escreveram, compondo obras para além da poesia. No caso de Veronica Franco, a cortesã veneziana, ela teve uma escrita mais “ativa”, por assim dizer, devido à *tensione* (tensão provocada nas batalhas poéticas entre os membros da *Ca' Venier*), defendeu sua posição, sua visão e suas paixões com muita classe. Tinha uma veia neoplatônica, sofria, amava, odiava, louvava a natureza, as belezas da vida, ou seja, era uma típica poetisa renascentista, mas quando mais madura aproximou-se de uma

---

<sup>155</sup> Platão acredita que por de trás do nosso mundo, chamado mundo dos sentidos, existe uma realidade abstrata, chamada de mundo das ideias, onde tudo é perfeito e eterno. Nós só podemos chegar a este mundo, onde se encontra o verdadeiro conhecimento, por meio da razão.

<sup>156</sup> Neoplatonismo é o termo que define o conjunto de doutrinas e escolas de inspiração platônica que se desenvolveram do século III ao século VI, mais precisamente da fundação da escola alexandrina por Amônio Sacas ao fechamento da escola de Atenas imposto pelo edito de Justiniano, de 529.

escrita mais semelhante ao maneirismo<sup>157</sup>. Veronica Gambara foi menos “agressiva” se comparada à cortesã, pois compunha suas elegias, suas baladas, seus madrigais, e não “atacava” diretamente a alguém ou necessitou defender-se deles. Dedicou muitos de seus versos a elogiar políticos, como o exemplo mais recorrente, o Imperador Carlos V, compunha para casamentos, aniversários de amigos, para exaltar suas terras, as belezas temporais e espirituais. Estas eram as características, de um modo mais geral, das duas mulheres pesquisadas.

---

<sup>157</sup> Na escrita o Maneirismo se caracterizava, como nas artes visuais, principalmente pela perda da unidade clássica, que reflete a consciência dramática de que todo um ciclo cultural e civilizatório, que deixara uma impressão de grandeza e estabilidade, estava encerrando. Tornam-se comuns na produção dos autores da época sentimentos de dúvida, fracasso, ambiguidade, duplicidade e ironia, e o fantasioso surge como uma fuga dos tumultos da realidade concreta, elementos que denunciam um desejo intenso de ordem e paz, ou atestam que sua conquista é inexecutável. A crise espiritual ocasionada pela ruptura da unidade religiosa na Europa do século XVI repercute na literatura também através da profusão de traduções da *Bíblia* do latim para os vernáculos, estabelecendo novos padrões para a escrita em prosa.

## REFERÊNCIAS

### a) FONTES

BIANCHI, Stefano (org). **Terze Rime de Veronica Franco**. Collezione: Letture della civiltà letteraria; – “Progetto Manuzio”., edizione: Mursia; Milano, 1995. disponível em: [http://www.classicistranieri.com/liberliber/Franco,%20Veronica/rime\\_p.pdf](http://www.classicistranieri.com/liberliber/Franco,%20Veronica/rime_p.pdf).

BULLOCK, Alan (org). **Rime de Veronica Gambara**, Olschki - Departement of the Italian University of Western Australia, Firenze-Perth, Coleção Letteratura italiana Einaudi,1995. disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t89.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t89.pdf).

RIZZARDI, Felice. **Rime e Lettere di Veronica Gambara**, Brescia, 1759. disponível em: [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_dMKHk1kHDQkC#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/bub_gb_dMKHk1kHDQkC#page/n0/mode/2up)

FRANCO, Veronica, 1546-1591. **Lettere familiari a diversi della S. Veronica Franca all'illustriss et reverendiss monsig. Luigi D'Este cardinale**. [Venetia]: [s.n.], [1580]. In Annenberg Rare Book and Manuscript Library. PQ4623.F6 Z48 1580. Disponível em: [http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?TextID=pq4623\\_f6\\_z48&PagePosition=1](http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?TextID=pq4623_f6_z48&PagePosition=1)

**b) BIBLIOGRAFIA**

ACKER, Teresa van. **Renascimento e humanismo**: o homem e o mundo europeu do século XIV ao século XVI, São Paulo: Atual, 1992, 62 p.

AMADUZZI, Luigi. **Undici Lettere inedite di Veronica Gàmbara e un'ode Latin tradotta in Volgare**. Guastalla: Tipografia R. Pecorini, 1889.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victorio de Oliveira. **A arte de escrever cartas e sua aplicação nas práticas escolares**. Linha D'Água, n. spe, 27 set. 2010 pp. 97-117.

BALESTRINI, Fausto. Veronica Gambará, in AA. VV., **Profili di donne nella storia di Brescia** (a cura di F. Balestrini), Brescia, Giornale di Brescia, 1986, pp. 141–194

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, 255 p.

BARROS, José D'Assunção. **A Nova História Cultural** – considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. Cadernos de História, Belo Horizonte, v.12, n. 16, 1º sem. 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2011v12n16p38/2958>

BARROS, José D'Assunção. **História Cultural**: um panorama teórico e historiográfico. Dossiê: A Justiça no Antigo Regime, Textos de História, vol. 11, n ° 1/2, 2003. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/277241420\\_Historia\\_Cultural\\_um\\_panorama\\_teorico\\_e\\_historiografico](https://www.researchgate.net/publication/277241420_Historia_Cultural_um_panorama_teorico_e_historiografico)

BEZARES, Luis E. Rodríguez-San Pedro. *Capítulo 2. Humanismo y renacimiento cultural*. In: FLOREISTÁN, Alfredo (coord.). **Historia Moderna Universal**. Editorial Ariel, 2002.

- BIANCHI, Stefano. **La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto**: Gaspara Stampa e Veronica Franco, Manziana, Vecchiarelli, 2013
- BOSI, V. e outros. **O poema: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BOZZETTI, Cesare; GIBELLINI, Pietro; SANDAL, Ennio. **Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale**. Atti del Convegno (Brescia-Correggio 17-19 ottobre 1985), Biblioteca dell' "Archivum Romanicum" - Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, vol. 211, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**: um ensaio. São Paulo: companhia de bolso, 2009, 503 p.
- BURKE, Peter. **O renascimento italiano**: cultura e sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 1999, 343 p.
- BURKE, Peter (org.). **A Escrita da história**: novas perspectivas; tradução de Magda Lopes, Editora da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1992.
- BURKE, Peter, **O que é história cultural?**; Tradução Sergio Goes de Paula, Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009
- CÂNDIDO, A. **O Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.
- CÂNDIDO, A. Na sala de aula – Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985
- CHIMENTI, Antonia. **Veronica Gambara**, Editore Magis Books
- CALITTI, Floriana. **Veronica Franco**. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 50, 1998. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/veronica-franco\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/veronica-franco_(Dizionario-Biografico)/)
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Volume I, 3ª Edição, Edições do Senado Federal – Vol. 107- A, Brasília, 2008.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de

teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de. **Cartas e escrita: práticas culturais, linguagem e tessitura da amizade**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CATÀ, Cesare. Un Rinascimento tra Petrarca e passione. Il Neoplatonismo “corporeo” della poesia di Veronica Franco, in “**La Parola del testo. Semestrale di filologia e letteratura europea dalle origini al Rinascimento**”, No. 2 (2009), pp. 359–378.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/974688/Un\\_Rinascimento\\_tra\\_Petrarca\\_e\\_passione.\\_Il\\_Neoplatonismo\\_corporeo\\_della\\_poesia\\_di\\_Veronica\\_Franco](https://www.academia.edu/974688/Un_Rinascimento_tra_Petrarca_e_passione._Il_Neoplatonismo_corporeo_della_poesia_di_Veronica_Franco)

COSTA, Célio Juvenal; CRUBELATI, Ariele Mazoti. **O Fazer Historiográfico na Nova**

**História Cultural**. Seminário de Pesquisa do PPE, Universidade Estadual de Maringá, 07 a 09 de Maio de 2012. Disponível em:

[http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario\\_ppe\\_2012/trabalhos/co\\_01/019.pdf](http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2012/trabalhos/co_01/019.pdf)

DELUMEAU, Jean. **A civilização do renascimento**. Lisboa: Estampa, Vol. I, 1983

DELUMEAU, Jean. **A civilização do renascimento**. Lisboa: Estampa, Vol. II, 1984

DIAZ, Brigitte. **O Gênero epistolar ou o pensamento nômade**. Efuso, São Paulo, 2016.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990, v 3.

ECO, Umberto. *Capítulo VI: A feiura da mulher entre a Antiguidade e o Barroco*. In: **História da Feiura**. Record. Rio de Janeiro. 2007.

FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. **Livros, Leitura, História Cultural, Teoria da História**

**Reflexões**. Revista de Teoria da História Ano 2, Número 4, Universidade Federal de Goiás, dezembro/ 2010. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28947/16119>

GARIN, Eugenio (org.). **O homem renascentista**. Lisboa: Presença, 1991, 257 p

- GRIFFIN, Susan. **O livro das cortesãs: um catálogo de suas virtudes.** Rio de Janeiro, Rocco, 2003.
- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos.** São Paulo: Ática, 1985.
- GRUZINSKI, Serge. *Conclusão: Rumo a uma história global do Renascimento.* In: **A águia e o dragão: ambições europeias e mundialização no século XVI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp 182 – 186.
- HALE, John R. **Dicionário do Renascimento Italiano.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1981.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas Epistolares.** Edusp, São Paulo, 2016.
- JONES. Ann Rosalind; ROSENTHAL, Margaret F. (orgs). **Veronica Franco - Poems and Selected Letters.** University of Chicago Press; Edição 1, 1999. Disponível em: <https://docplayer.it/54198196-Poems-selected-letters.html>
- KING, Margaret L. *A Mulher Renascentista,* In: GARIN, Eugenio (org.). **O homem renascentista.** Lisboa: Presença, 1991, p 96-218
- KRISTELLER, Paul. 1. *El Movimiento Humanista.* In: **El Pensamiento Renacentista y sus Fuentes.** Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp 38 – 51.
- LIMA, Kleverson Teodoro de. **Cartas, História e Linguagem.** Revista de Teoria da História Ano 1, Número 3, junho, Universidade Federal de Goiás, 2010, pp 210 – 225. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/viewFile/28851/16082>
- LAWNER, Lynne. **As Cortesãs do Renascimento.** Martins Editora
- MARTIN, Molly; UGOLINI, Paola (org). **Veronica Gambara, Complete Poems.** A Bilingual Edition, Toronto, The University of Toronto Press, 2014.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. **Dois honestas cortesãs do renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI.** ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 185-199, jul.-dez. 2012. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26207/16266>

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MUNHÓS, Fernando. **As cartas também constroem a história**: potencialidades em uma conversa vinda do passado. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 64, ago. 2016, pp. 336-342. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n64/0020-3874-rieb-64-0336.pdf>

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Autentica, 3ª Ed, São Paulo, 2003

PADILLA, Fausto Díaz. **Verónica Franco: Poésia culta en boca popular**. Universidad de Oviedo. Archivum; Vol 52-53, (Año 2002), p 103-123. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1019817.pdf>

PALUMBO, Valeria. **Veronica Franco la cortigiana poetessa**. Edizioni Anordest, 2011

PARGA, Isabel Rubín Vázquez de. **Veronica Franco Y su Tensione con Maffio Venier**. Mujeres En La Literatura. Escritoras. México, Distrito Federal, Marzo-Abril 2009, Año 4, Número 19, p 28-40. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n19/rubin.pdf>

PERROT, Michelle. *I. Escribir la historia de las mujeres*. In: \_\_\_\_\_. **Mi historia de las mujeres**. 1ª ed. 1ª reimp. Fondo Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

PIGNATTI, Franco. **Veronica Gambara**. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 52, 1999. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/veronica-gambara\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/veronica-gambara_(Dizionario-Biografico)/)

PIZZAGALLI, Daniela. **La signora della poesia**. Vita e passioni di Veronica Gambara, artista del Rinascimento, Milano, Rizzoli, 2004

RIZZARDI, Felice. **Rime e Lettere di Veronica Gambara**, raccolte da Felice Rizzardi, Brescia, 1759



- ROBIN, Diana Maury; LARSEN, Anne R.; LEVIN, Carole (org). *Encyclopedia of women in the Renaissance: Italy, France, and England*. ABC-CLIO, Inc. 2007, pp. 160–61.
- ROSENTHAL, Margaret. F. **The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice**. University of Chicago Press; 2º Ed, 1993.
- RUSSELL, Rinaldina. "*Veronica Gàmbara*", In: *Italian Women Writers: A Biographical Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994, pp. 145-153.
- SANNA, Adele. “**‘Protofemminismo’ e ‘femminismo’: Veronica Franco e Dacia Maraini**”. *Lingua Romana*, Vol. 11, Issue 2, 2013, p 110-123. Disponível em: <http://linguaromana.byu.edu/files/2016/06/Protofemminismo.pdf>
- SEVCENKO, Nicolau. **O renascimento**. São Paulo: Atual, 1994, 82 p.
- STEVENSON, Jane. **Women Latin Poets: Language, Gender, and Authority from Antiquity to the Eighteenth Century**. New York: Oxford University Press, 2005.
- STORTONI, Laura. A. **Women Poets of the Italian Renaissance: Courtly Ladies and Courtesans**. New York: Italica Press, 1997.
- VAINFAS, Ronaldo. **Capítulo 5: História das Mentalidades e História Cultural**, In: FLAMARION, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. Ed. De Lorenzo Torrentino, Florença, 1500. Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2011, 824 p.
- VENTRELLA, Rosa. **Honorata cortigiana**, Arkadia, 2011.

## ANEXO I

### FORTUNA CRÍTICA

“**Lettere familiari a diversi della S. Veronica Franca all'illustriss et reverendiss monsig. Luigi D'Este cardinale**”, é um escríno que traz a produção epistolar de Veronica Franco (1546-1591), publicado em 1580 na República de Veneza, provavelmente sob o patrocínio de Domenico Vernier, seu mecenas. Contém 50 cartas de autoria da cortesã e duas introdutórias, dedicadas respectivamente ao Cardial D'Este, cujo nome se encontra no título da obra e ao Rei Henrique III de Valois. É composto por 87 páginas (95 contando a capa e o conteúdo das duas cartas da introdução), digitalizadas e disponibilizada pela *Annenberg Rare Book and Manuscript Library*. Disponível em maneira digitalizada pelo *Schoenberg Center For Electronic Text & Image* (SCETI) da *The Pennsylvania University Library*, pelo site: [http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?TextID=pq4623\\_f6\\_z48&PagePosition=1](http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?TextID=pq4623_f6_z48&PagePosition=1)

“**Rime e Lettere di Veronica Gambara**”, é um livro organizado por Felice Rizzardi, com dedicatória ao Conde Niccolò Gambara, cuja vida de Veronica Gambara fora escrita pelo Professor Baldassare Camilo Zamboni, ilustrações de Giammaria Rizzardi, publicado em Brescia no ano de 1759. A obra possui 298 páginas (em formato de PDF 402 páginas), composto por: Dedicatória; Prefácio; Alguns depoimentos honrosos de excelentes escritores em torno de Veronica Gambara (*Alcune testimonianze onorevoli di eccellenti scrittori intorno a Veronica Gambara*); Sonetos dedicados à Veronica Gambara; Vida de Veronica Gambara, em seguida as obras da condessa: Rimas de Veronica Gambara (*Rime di Veronica Gambara*), contendo 67 poemas de sua autoria; Rimas de vários autores excelentes escritas para Veronica Gambara (*Rime di varj eccellenti autori scritte a Veronica Gambara*) contendo 15 sonetos e uma ode, todos os versos foram dedicados a Veronica Gambara, escritos em sua homenagem; Anotações do autor sobre as rimas de Gambara; Índice das Rimas de Veronica Gambara (*Indice delle Rime di Veronica Gambara*); Índice das Rimas de outros autores para Veronica Gambara (*Indice delle Rime d'altri autori a Veronica Gambara*). Após a exposição das rimas, segue-se com a apresentação das cartas (*Lettere di Veronica Gambara*), que contém 119 epístolas de autoria da Condessa de Correggio; Índice das Cartas de Veronica Gambara (*Indice delle Lettere di Veronica Gambara*); Catálogo de livros dos quais foram

extraídas as Rimas e as Cartas de Veronica Gambara e os poemas de outros endereçados a ela (*Catalogo de'Libri dai quali si sono tratte le Rime e le Lettere di Veronica Gambara , e le poesie d'altri a lei indirizzate*); e por fim um nota de aval concedida pelo Inquisidor Geral do Santo Oficio de Veneza em 1759. Esta obra completa encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional Central de Florença e foi digitalizada pelo *The Internet Archive*, disponível em: [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_dMKHk1kHDQkC#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/bub_gb_dMKHk1kHDQkC#page/n0/mode/2up)

**“Rime di tre gentildonne del secolo XVI: Vittoria Colonna; Gaspara Stampa; Veronica Gambara”**, é uma obra pertencente ao grupo responsável pelo “Progetto Manuzio” de restauração e digitação de manuscritos. Este trabalho reúne obras poéticas de três mulheres do século XVI: Vittoria Colonna; Gaspara Stampa; Veronica Gambara, cuja organização fora realizada por Edoardo Sonzogno, prefácio de Olindo Guerrini, pela Ed. Stereotipa, em Milão, no ano de 1882. A versão eletrônica do grupo supracitado data de 29 de abril de 2009. Segundo consta nas informações do grupo: “O ‘projeto Manuzio’ é uma iniciativa da associação cultural *Liber Liber*. Aberto a quem quiser colaborar, o objetivo é publicar e divulgar obras literárias gratuitas em formato eletrônico. Mais informações estão disponíveis no site: <http://www.liberliber.it>”. A estrutura da obra dá-se por: Prefácio (*Prefazione*); Rimas de Vittoria Colonna (*Rime di Vittoria Colonna*); Rimas de Gaspara Stampa (*Rime di Gaspara Stampa*); Rimas de Veronica Gambara (*Rime di Veronica Gambara*). A obra encontra-se disponível em: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/colonna\\_vittoria/rime\\_di\\_tre\\_gentildonne\\_del\\_secolo\\_16/pdf/rime\\_d\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/colonna_vittoria/rime_di_tre_gentildonne_del_secolo_16/pdf/rime_d_p.pdf)

**“Terze Rime de Veronica Franco”**, é uma obra pertencente ao grupo responsável pelo “Progetto Manuzio” de restauração e digitação de manuscritos. Este trabalho reúne obras poéticas de Veronica Franco, cuja organização fora realizada por Stefano Bianchi, com notas sobre a obra da Prof. Vittoria Caso, publicado pela Editora Mursia, na cidade de Milão, no ano de 1995. A 1ª edição eletrônica data de 7 de maio de 2002 e compõe o acervo da *Collezione Letture della civiltà letteraria*. A estrutura da obra dá-se por: Dedicatória ao Duque de Mântua e Monferrato (*Al Serenissimo Prencipe Signor e Padron mio colendissimo il Signor Duca di Mantova e di Monferrato*) escrita em Veneza, no dia 15 de novembro de 1575; as *Terze Rime* contendo 25 *capitoli* (poemas em formato de epistola), sendo 18 de sua autoria e 7 de outros poetas, seus amentes e rivais poéticos; 15 sonetos de sua autoria; e por

fim as Notas de Vittoria Caso (*Note di Vittoria Caso*). A obra, por sua vez, encontra-se disponível em: [http://www.classicistranieri.com/liberliber/Franco,%20Veronica/rime\\_p.pdf](http://www.classicistranieri.com/liberliber/Franco,%20Veronica/rime_p.pdf).

“**Rime de Veronica Gambarà**”, é uma obra que reúne os poemas de Veronica Gambarà, cuja organização fora realizada por Alan Bullock pertencente ao *Department of the Italian University of Western Australia, Firenze-Perth* em Olschki, cuja obra compõe parte da *Coleção Letteratura italiana Einaudi*, responsável por sua publicação em 1995. A edição eletrônica não apresenta uma data de seu lançamento ao público. A obra apresenta apenas a exposição dos 67 poemas de Veronica Gambarà. Está disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_4/t89.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t89.pdf).

“**Veronica Franco - Poems and Selected Letters**”, é um livro organizado por Ann Rosalind Jones e Margaret F. Rosenthal, lançado pela *University of Chicago Press*, cuja 1ª Edição data de 1999, a qual a obra compõe parte da coleção *The Other Voice in Early Modern Europe*. série editada por Margaret L. King e Albert Rabil Jr, que contém mais exemplares de livros sobre mulheres da Época Moderna na Europa. A estrutura do livro dá-se por: Introdução à série (*Introduction to the Series*); Introdução: A cortesã de honra (*Introduction: The Honored Courtesan*), em que as autoras apresentam a honesta cortesã de Veneza, Veronica Franco e discutem aspectos das suas obras; Veronica Franco, Cartas Familiares para Várias Pessoas (*Veronica Franco, Familiar Letters to Various People*), em que as autoras apresentam algumas cartas das *Lettere familiari a diversi* (1580) de Franco em inglês; Poemas em *Terza Rima* (*Poems in Terza Rima*), em que as autoras apresentam os poemas da *Terze Rime* (1575) de Franco em duas línguas: italiano e inglês, respectivamente; Bibliografia (*Bibliography*); e por fim o Índice (*Index*). A obra pode ser encontrada disponível em: <https://docplayer.it/54198196-Poems-selected-letters.html>

## ANEXO II

## FONTES POÉTICAS

## Capítulo II. A VOZ POÉTICA FEMININA: EMOÇÕES EXPRESSAS NAS RIME

## 2.2. Poemas bucólicos: a arte de cantar as belezas da natureza

*Sonetto 26* de Veronica Gambara

Ride la terra, e d'ogni parte rende  
 mille soavi e dilettoni odori;  
 coperta di leggiadri e vaghi fiori  
 a guisa d'un bel ciel tutta risplende. 4  
 Amor, ch'in tal stagion forza riprende,  
 rinnova in ogni cor gli antichi amori,  
 e mille cari e leggiadretti ardori  
 d'ogni fedele amante in petto accende. 8  
 Scherzano per le piagge, lascivetti,  
 gli animai, l'un l'altro festeggiando,  
 ch'Amore insegna lor novi diletti; 11  
 sola io, d'ogni mia pace posta in bando,  
 offesa da timor, noie, e sospetti,  
 lontana dal mio ben vivo penando. 14

*Sonetto 37* de Veronica Gambara

Poiché, per mia ventura, a veder torno  
 voi, dolci colli, e voi, chiare e fresch'acque,  
 e te, cui tanto a la Natura piacque  
 farti, sito gentil, vago e adorno, 4  
 ben posso dire: «Oh fortunato giorno!»  
 e lodar sempre quel desir che nacque  
 in me di rivedervi che pria giacque  
 morto nel cor, di dolor cinto intorno. 8  
 Vi veggio or, dunque, e tal dolcezza sento  
 che quante mai da la Fortuna offese  
 ricevute ho sinor pongo in oblio; 11  
 così sempre vi sia largo e cortese,  
 lochi beati, il Ciel, come in me spento  
 è, se non di voi soli, ogni desio. 14

*Sonetto 43* de Veronica Gambara

Con quel caldo desio che nascer sole

in petto di chi torna, amando, assente,  
 gli occhi vaghi a vedere e le parole  
 dolci a scolar del suo bel foco ardente;  
 con quel proprio voi, piagge al mondo sole, 5  
 fresch'acque, ombrosi colli, e te, possente  
 più d'altra che 'l sol miri andando intorno,  
 bella e lieta cittade, a veder torno.

Salve, mia bella patria, o tu, felice  
 tanto amato dal Ciel ricco paese, 10  
 ch'a guisa di leggiadra alma fenice  
 mostri l'alto valor chiaro e palese;  
 Natura, a te sol madre e pia nutrice,  
 ha fatto agli altri mille gravi offese  
 spogliandogli di quanto avean di buono 15  
 per farne a te cortese e largo dono.

Non tigri, non leoni, e non serpenti  
 nascono in te, nemici a l'uman seme,  
 non erbe venenose, a dar possenti  
 l'acerba morte allor che men si teme, 20  
 ma fiere isnelle e ben pasciuti armenti  
 scherzar si veggion per i campi insieme  
 pieni d'erbe gentili e vaghi fiori  
 spargendo graziosi e cari odori.

Ma perché a dir di voi, lochi beati, 25  
 ogn'alto stile saria roco e basso  
 il carco d'onorarvi a più pregiati  
 sublimi ingegni e gloriosi lasso;  
 da me sarete col pensier lodati,  
 e con l'anima sempre e ad ogni passo, 30  
 con la memoria vostra in mezzo il core,  
 presto fia 'l mio potere in farvi onore.

### Capitolo XXV

Della Signora Veronica Franca

*In lode di Fumane, luogo dell'Illustrissimo Signor Conte Marc'Antonio della Torre,  
 Preposto di Verona* de Veronica Franco

Non vorrei da l'un canto esser mai stata  
 a quel bel loco, per dover partire,  
 come fei, non ben quivi anco arrivata.  
 Così gravoso il ben suol divenire,  
 che quant'egli è maggior, via maggior duolo 5  
 col dilungarsi in noi suol partorire:  
 tosto ne va 'l piacer trascorso a volo,  
 né ponendo in ragion l'util passato,  
 a la perdita mesti attendem solo.

E non vorrei però da l'altro lato 10  
 sí vago nido non aver veduto,  
 a la tranquillità soave e grato.  
 E se pari al desio non l'ho goduto.  
 quanto gustato piú, tanto piú caro,  
 il lasciarlo mi fôra dispiaciuto. 15  
 E pur, formando un pensier dolce amaro,  
 con la memoria a quei diletti torno,  
 che infiniti a me quivi si mostraro:  
 sempre davanti gli occhi ho 'l bel soggiorno,  
 da cui lontan col corpo, con la mente, 20  
 senza da me partirlo unqua, soggiorno;  
 ricrear tutta in me l'alma si sente,  
 mentre qua giú sí lieto paradiso  
 da dover contemplar le sta presente.  
 Da questo lo mio spirto non diviso 25  
 va ripetendo le bellezze eterne,  
 dal soverchio piacer vinto e conquiso.  
 E mentre le delizie avido scerne,  
 nel gioir di se stesso, afflige i sensi,  
 che non puon separati ancor goderne: 30  
 cosí, quando m'avien ch'amando pensi  
 a l'abitazion vaga e gentile,  
 tra gioia e duol convien che 'l cor dispensi.  
 In questo piglio in man pronta lo stile;  
 e per gradir al sentimento, fingo 35  
 quel loco quanto possi al ver simíle:  
 e se ben so ch'a impresa alta m'accingo,  
 tirata da la mia propria vaghezza,  
 senz'arte quel ch'io so disegno e pingo.  
 Oh che fiorita e feconda bellezza 40  
 quivi mostra e dispiega la natura,  
 raro altrove o non mai mostrarla avezza!  
 Certo è questa quell'unica fattura,  
 in cui, vinta se stessa, a tutte prove  
 ripose ogni sua industria, ogni sua cura. 45  
 Di tutto quel che piaccia al mondo e giove  
 favorevole il cielo a cotal opra,  
 maggior vanto eternamente piove.  
 Quivi 'l ciel manda il suo favor di sopra,  
 né men la terra in adornar tal parte 50  
 con gli altri, a gara, elementi s'adopra.  
 Vince l'imaginar d'ogni umana arte  
 la disposizion di tutto 'l bene,  
 ch'unito quivi intorno si comparte:  
 e pur di quell'altezza, ove perviene 55  
 l'eccellenza de l'arte in cose belle,  
 vestigie espresse il bel luogo ritiene.  
 Cosí determinarono le stelle  
 far quivi in dolci modi altrui palese

quanto puon destinar ed influir elle. 60  
 In questo avventuroso almo paese  
 l'ornamento del ciel si mostra in terra,  
 ch'a farlo un paradiso in lui discese.  
 Di lieti colli adorno cerchio serra  
 l'infinita beltà del vago piano, 65  
 dove Flora e Pomona alberga ed erra.  
 Quasi per gradi su di mano in mano  
 di fuor s'ascende 'l poggio da le spalle,  
 sempre al salir piú facile e piú piano;  
 quinci in giú per soave e destro calle 70  
 s'arriva a la pianura in pochi passi,  
 ch'è posta in forma di rotonda valle:  
 se non che in guisa rilevata stassi,  
 ch'è quasi, entro a quei colli, un minor colle,  
 che 'ntorno a lor si dispiani e s'abbassi, 75  
 sí che d'entrarvi a Febo non si tolle,  
 poco alzatosi fuor de l'oriente,  
 nel prato d'erbe rugiadoso e molle.  
 Entra 'l sol quanto entrar se gli consente  
 da un bosco d'alti pini e di cipressi, 80  
 pien d'ombre amiche al dí lungo e fervente;  
 e gode di veder quivi con essi  
 de la sua amata in corpo umano fronde,  
 già braccia e chiome, or verdi rami spessi,  
 tra' quai quanto piú penetra e s'asconde, 85  
 per la memoria, ch'anco entro 'l cor serba,  
 de l'amorose sue piaghe profonde.  
 De la ninfa la sorte cosí acerba  
 pietoso Apollo ai grati rami tira,  
 ed a quivi posar vago tra l'erba: 90  
 l'aria d'intorno ancor dolce sospira  
 di Dafne al caso, e spirto d'odor pieno,  
 le vaghe foglie ventilando, spira.  
 E 'l ciel, là piú ch'altrove mai sereno,  
 fa che d'ogni stagion la copia vuote 95  
 in quella terra il corno suo ripieno.  
 Quivi con l'urne non mai stanche o vuote  
 a portar l'acque son le ninfe pronte,  
 tai che 'l cristal sí chiaro esser non puote:  
 queste versando van da piú d'un fonte 100  
 le succinte e leggiadre abitatrici  
 di questo e quel vicin ben cólto monte;  
 ed a l'altre compagne cacciatrici,  
 che, dietro i cervi stanche, a rinfrescarsi  
 vanno le fronti angeliche beatrici, 105  
 co' bei liquidi argenti intorno sparsi  
 porgon dolce liquor da trar la sete,  
 e le candide membra da lavarsi.  
 Dai freschi rivi e da le fonti liete,



quasi scherzando, l'acque in vario corso 110  
 declinan verso 'l pian soavi e quete;  
 e poi che 'n lenta gara alquanto han corso,  
 per via diversa si raggiungon tutte  
 verso un bel prato, a lor dinanzi occorso;  
 e da natural arte a far instrutte 115  
 bello quel sito a maraviglia, vanno  
 per canali angustissimi ridutte.  
 Quivi entrate, a varcar poco spazio hanno  
 ch'a un fiorito amenissimo giardino  
 dolce tributo di se stesse dànno: 120  
 con man distesa e passo tardo e chino  
 dàn di se stesse le piú dolci e chiare  
 al giardinier ch'a l'uscio sta vicino.  
 Questi, com'a lui piace, le fa entrare  
 ch'obedienti a l'arte fan quel tanto 125  
 ch'altri accorto dispon che debban fare.  
 Non cede l'arte a la natura il vanto  
 ne l'artificio del giardin, ornato  
 d'alberi cólti e di sempre verde manto;  
 sovra 'l qual porge, alquanto rilevato 130  
 d'architettura un bel palagio tale,  
 qual fu di quel del Sol già poetato:  
 infinito tesor ben questo vale  
 per l'edificio proprio, e gli ornamenti,  
 che 'n ricchezza e in beltà non hanno eguale. 135  
 I fini marmi e i porfidi lucenti,  
 cornici, archi, colonne, intagli e fregi,  
 figure, prospettive, ori ed argenti,  
 quivi son di tal sorte e di tai pregi,  
 ch'a tal grado non giungono i palagi 140  
 che fer gli antichi imperadori e regi.  
 Ma le commodità di dentro e gli agi  
 son cosí molli, che gli altrui diletti  
 al par di questi sembrano disagi.  
 Per li celati d'òr vaghi ricetti, 145  
 sul pavimento, che qual gemma splende,  
 stan sopra aurati piè candidi letti.  
 Di sopra da ciascun d'intorno pende  
 di varia seta e d'òr porpora intesta,  
 che 'l contegno de' letti abbraccia e prende; 150  
 di coltre ricamata o d'altra vesta  
 di ricca tela ognun s'adorna e copre,  
 sí ch'a fornirlo ben nulla gli resta.  
 Di diversi disegni e diverse opre  
 su coverte e cortine in tutti i lati 155  
 vario e lungo artificio si discopre.  
 I dèi scender dal cielo innamorati  
 dietro le ninfe qui si veggon finti,  
 in diverse figure trasformati;

e d'amoroso affetto in vista tinti, 160  
 seguitar ansiosi il lor desio  
 dove dal caldo incendio son sospinti.  
 Qui trasformata in vacca si vede Io,  
 e cent'occhi serrar il suo custode,  
 al suon di quel, che poi l'uccise, dio. 165  
 Da l'altra parte Danae in sen si gode  
 vedersi piover Giove in nembo d'oro,  
 dov'altri piú la chiude e la custode;  
 il quale altrove, trasformato in toro,  
 porta Europa; ed altrove, aquila, piglia 170  
 Ganimede e 'l rapisce al sommo coro.  
 Di Licaon fatta orsa ancor la figlia,  
 mentre ucciderla il figlio ignota tenta,  
 assunta in cielo ad orsa s'assomiglia:  
 né pur orsa celeste ella diventa, 175  
 figurata di stelle in cotal segno,  
 ma 'l figlio in ciel l'altr'orsa rappresenta.  
 Quanto è possente il nostro umano ingegno,  
 che vive fa parer le cose finte  
 per forza di colori e di disegno! 180  
 Di seta e d'oro e varie lane tinte,  
 nei tapeti ch'adornan quelle stanze,  
 da l'imitar le cose vere èn vinte.  
 E perché nulla a desiar avanze,  
 ch'orni di Giove un'alta regia degna, 185  
 dove, lasciato 'l ciel, qua giuso ei stanze,  
 qualunque ebbe tra noi la sacra insegna,  
 ch'a quei con le sue man Dio stesso porge,  
 che d'esser suoi vicari in terra ei degna,  
 qualunque di pastor al grado sorge 190  
 de la chiesa divina, in espresso atto  
 nobilmente dipinto ivi si scorge:  
 quivi ciascun pontefice ritratto  
 piú che dal natural vivo si vede,  
 di tela, di colori e d'ombre fatto; 195  
 e com'a tanta maestà richiede,  
 da l'altre in parte eccelsa e separata  
 sí reverende imagini han lor sede.  
 Similmente, in maniera accomodata,  
 di quei l'effigie ancor son quivi, i quali 200  
 del ciel sostengon la felice entrata:  
 quanti mai fur nel mondo cardinali  
 quivi entro stan co' papi in compagnia,  
 e vescovi, e prelati altri assai tali.  
 Perché conforme al paradiso sia 205  
 quell'albergo divino, in sé ritiene  
 di gente i volti cosí santa e pia.  
 Di quel ch'al sacerdozio si conviene,  
 da l'esempio di molti espressi quivi,

in perfetta notizia si perviene: 210  
 questi, ancor morti, insegnar pòno ai vivi,  
 anzi in ciel vivon sí, che 'l loro nome  
 in terra sempre glorioso arrivi.  
 E perch'alcun io non distingua o nome,  
 di quelli intendo che furo innocenti, 215  
 e del demonio fer le forze dome.  
 Le costor fronti a mirar riverenti,  
 cosí pinte, ne fanno, e in noi pensieri  
 destano de le cose piú eccellenti:  
 seguendo l'orme lor, fan ch'altri speri, 220  
 che tien lo scettro de la casa vaga,  
 d'alzarsi al ciel per quei gradi primieri.  
 Questa de la sua vista ognuno appaga,  
 e sol de la memoria al cor m'imprime  
 colpi che 'nnspran la già fatta piaga. 225  
 Di que' be' colli a le frondute cime  
 alzo 'l pensier, che, dal duol vinto e stanco,  
 fa che gli occhi piangendo a terra adime.  
 Standomi sul verron del marmo bianco,  
 dove 'l palagio alzato agguaglia il monte, 230  
 ricreata posava il braccio e 'l fianco:  
 qui piagner Filomena le triste onte  
 con la sorella sua dolce sentía,  
 da lor non cosí chiare altrove cónte:  
 da le fontane ad ascoltar venía 235  
 questo e quel ruscelletto, e mormorando  
 quasi con lor piangeva in compagnia.  
 Ben poscia a quel tenor dolce cantando  
 givan gli augelli per li verdi rami,  
 del loro amor le passion mostrando 240  
 Oh che liete querele, oh che richiami  
 formavan contra 'l ciel, sí come suole  
 chi, benché ridamato, altrui forte ami!  
 Con voce piú che d'umane parole  
 par che sappian parlar quelli augelletti, 245  
 sí ch'ad udirli ancor fermano il sole.  
 Talor narrano poi gli alti diletta,  
 che spesso dagli amati abbracciamenti  
 prendon, de le lor vaghe al fianco stretti.  
 Di gran dolcezza il cielo e gli elementi, 250  
 per tal piacere e per molti altri assai,  
 quivi gioiscon placidi e contenti;  
 e rischiarando ognor piú Febo i rai,  
 la fiorita stagion vago rimena  
 di molti, non che d'un, perpetui mai. 255  
 D'arabi odor la terra e l'aria piena,  
 l'una piú sempre si rinverde e infiora,  
 l'altra ognor piú si temprava e rasserena.  
 Oh che grata e dolcissima dimora,

dove quanto di vago ognor piú miri, 260  
 tanto piú da veder ti resta ancora!  
 Dovunque altri la vista a mirar giri,  
 ne la beltà veduta oggetto trova,  
 che piú intente a guardar le luci tiri;  
 e nondimen, perch'ognor cosa nova 265  
 d'intorno appar, che l'animo desvía,  
 ad altra parte vien ch'indi le mova.  
 La bellezza del sito, alma, natía,  
 gli occhi fuor del palazzo a veder piega  
 quanto ivi ricca la natura sia; 270  
 ma poi di dentro tal lavor dispiega  
 l'arte, che la natura agguaglia e passa,  
 ch'ivi l'occhio, a mirar vòlto, s'impiega;  
 e mentre da un oggetto a l'altro passa,  
 l'un non gustato ben, da nõve brame 275  
 tirato, impaziente il preso lassa.  
 Cosí non trae, ma piú cresce la fame  
 d'assai vivande un prodigo convito,  
 che de l'una al pigliar l'altra si brame:  
 cosí ne la virtù de l'infinito, 280  
 senza mai saziarne, ci stanchiamo,  
 s'al sommo bene è 'l pensier nostro unito.  
 Questa insazietà grande proviamo  
 espressamente, allor che l'intelletto  
 divin, filosofando, contempliamo 285.  
 Lascia sempre di sé piú caldo affetto,  
 ne l'affannata mente, il ver supremo,  
 ond'ha perfezzion l'uom da l'oggetto;  
 benché l'affanno è tal, ch'ognor piú scemo  
 del mortal fango il nostro spirto face, 290  
 e d'ir al ciel gli dà penne a l'estremo.  
 Felice affanno, che ristora e piace  
 ne l'unir di quest'anima a quel vero,  
 che gli umani desir pon tutti in pace:  
 a quel che del suo eccelso magistero 295  
 mostrò grand'arte in queste alme contrade,  
 feconde del piacer celeste intiero.  
 Qui di là su tal grazia e favor cade,  
 ch'abonda al compartirsi in copia molta  
 la gioia in ogni parte e la beltade: 300  
 sí che mentre ad un lato ancor sol vòlta  
 gode la vista, in quel piú sempre scorge  
 nova maniera di vaghezza accolta,  
 né de l'una ben tosto ancor s'accorge,  
 che s'offre l'altra e, quasi pur mo' nata, 305  
 meraviglia e diletto insieme porge.  
 Del giardin vago è la sembianza grata,  
 e mentre in lui la maniera risguardi  
 d'ogni parte ben cólta e ben piantata,

lepri e conigli andar pronti e gagliardi 310  
 nel corso vedi; e mentre che t'incresce  
 d'esserti di tal vista accorto tardi,  
 ecco ch'altronde ancor vaga schiera esce  
 di cervi e capri e dame e d'altri tali,  
 onde la meraviglia e 'l piacer cresce 315  
 Ma poi tra quelle schiere d'animali  
 scopri distinto del giardino il piano  
 d'acque in angusti e limpidi canali,  
 e splendor su per l'onde di lontano  
 vedi i pesci guizzando, che d'argento 320  
 sembra che nuotin d'una e d'altra mano.  
 E mentre l'occhio a vagheggiar è intento  
 il piacer vario del fiorito suolo,  
 piú sempre di mirar vago e contento,  
 di questo ramo in quel cantando a volo 325  
 gir vede copia d'augelletti snelli,  
 quai molti insieme, e qual vagando solo.  
 Quinci s'accorge che di fior novelli  
 e frutti antichi son quei rami carichi,  
 non pur di nidi d'infiniti augelli. 330  
 Senza che 'l guardo quinci e quindi varchi,  
 l'incontran d'ogni parte i piacer tutti,  
 in quest'ufficio non mai stanchi o parchi.  
 E se nel giardin visti in un ridutti  
 fiere, augei, pesci, rivi, arbori e foglie, 335  
 fior sempre novi, e d'ogni stagion frutti,  
 a mirar in disparte altri s'accoglie,  
 e come nel guardar talvolta occorre,  
 da la pianura a l'alto a mirar toglie,  
 ne la beltà de' vaghi colli incorre, 340  
 ch'a la vista, che s'alza, umili e piani  
 lietamente si vengono ad opporre.  
 Questi, dal bel palazzo non lontani,  
 sembra che per raccorlo in mezzo 'l seno  
 si stringan verso lui d'ambe le mani; 345  
 e 'ntanto spiegán tutto aperto e pieno  
 il grembo lor di dolcezze infinite,  
 che la vista bear possono a pieno.  
 Le pecorelle, a pascer l'erbe uscite,  
 biancheggian per li poggi, a cansar lievi, 350  
 per poco d'ombra timide e smarrite;  
 di questi monti son queste le nevi:  
 ché quindi 'l verno standosi ognor lunge  
 non vien giamai che 'l bel terreno aggrevi.  
 Quindi letizia e molto utile giunge 355  
 de le gregge bianchissime ai signori,  
 di quel che se ne tonde, e uccide, e munge.  
 Sparsi per l'ombre, siedono i pastori,  
 e le canne dispari a sonar posti,

cantan de' loro boscarecci amori; 360  
 e se i greggi talvolta erran discosti,  
 col fischio il caprar sorto gli richiama,  
 poi torna de la musa ai suoi proposti.  
 Talor la pastorella ivi, ch'egli ama,  
 de la fistola al suon mossa ne viene, 365  
 in modo che di lui cresce la brama:  
 fisse le luci avidamente ei tiene  
 ne le braccia e nel sen nudi, e nel viso,  
 e d'abbracciarla a pena si ritiene.  
 Ma poi quindi a guardar l'occhio diviso 370  
 tira l'udito suon d'un corno roco,  
 quando piú in quei pastori egli era fiso;  
 ed ecco, da color lontano un poco,  
 cani co' cacciator disposti in caccia,  
 ciascuno intento al suo ufficio e 'l suo loco. 375  
 Per folti arbusti un can quivi si caccia,  
 e per terra latrando un altro fiuta,  
 e de l'orme seguendo va la traccia,  
 e tanto corre in fretta e 'l luogo muta,  
 che d'una macchia fuor la lepre salta: 380  
 il braccio geme e in seguirla s'aiuta;  
 gridan le genti, e intorno ognun l'assalta  
 chi le spinge da tergo il veltro in fretta,  
 qual corre a la via bassa, e quale a l'alta.  
 E mentre qua e là ciascun s'affretta, 385  
 il tuo sguardo, ch'a lor dietro s'aggira,  
 s'incontra in piacer novo che 'l diletta:  
 però ch'altrove d'improvviso mira  
 gente ch'al visco ed a le reti stese  
 schiera d'augelli accortamente tira. 390  
 In queste e quelle insidie non comprese  
 di quei c'han maggior prezzo a le gran mense  
 vengon tutte le sorti in copia prese.  
 A chi stender piú franco il volo pense,  
 piú facilmente incontra d'esser còlto 395  
 ne le non viste reti, ancor che dense.  
 Ma 'l tuo sguardo, che va d'intorno sciolto  
 da questa novità de l'uccellare,  
 vien da un altro piacer piú novo tolto:  
 perché dinanzi ad abbagliarlo appare 400  
 del sol un raggio, il qual mandan riflesso  
 l'acque d'un fonte cristalline e chiare.  
 E l'occhio, alquanto chiusosi in se stesso,  
 dopo quel vacillar s'apre, e ritorna  
 a guardar quivi dentro l'ombra presso; 405  
 e di smeraldi in fresca riva adorna,  
 di liquido cristal sopra un ruscello,  
 vede ch'altri a pescar lento soggiorna:  
 l'amo innescato tien sospeso in quello,

e con la canna in man fermato attende 410  
 che 'l pesce cada al morso acuto e fello.  
 Altri con reti in varia guisa il prende,  
 e con piè nudi da la sponda sceso,  
 frugando per le buche il laccio stende:  
 si lancia e scuote il pesce vivo e preso, 415  
 né cessa di saltar per fin che more,  
 tratto del fonte in un pratel disteso.  
 Vince di questo il soave sapore  
 quel di quant'altro mai stagno o palude  
 alberghi, o fondo salso o dolce umore. 420  
 Nulla di quel che in sé beato chiude  
 un terren paradiso, un ciel terrestre,  
 dal paese amenissimo s'esclude.  
 Di semicapri dèi turba silvestre  
 il fertile terren pianta e coltiva, 425  
 sotto influsso di stelle amiche e destre;  
 e quella che del capo al padre viva  
 uscío, de' boschi e de le cacce dea,  
 di questi monti ha in custodia l'oliva.  
 Quel che vivo nel ventre infante avea 430  
 la madre allor che 'l consiglio l'estinse  
 di Giunon fella, a lei contraria e rea,  
 che Giove tolto al proprio lato il cinse,  
 né fin che nove mesi fur finiti,  
 dal fianco, onde 'l nudriva, unqua il discinse, 435  
 qui gli olmi guarda, e le ben cólte viti;  
 le biade di Proserpina la madre,  
 Vertunno e Flora gli arbori graditi.  
 Mille, scese dal ciel, benigne squadre  
 d'eletti spirti infiorano il bel nido, 440  
 e 'l guardan da le cose infeste ed adre.  
 Dolce de' miei pensieri albergo fido,  
 pien d'aranci e di cedri, e lieto in guisa  
 che vince ogni concetto, ogni uman grido,  
 resta la mente mia vinta e conquisa, 445  
 che 'l ben in te con larga mano infuso  
 dal celeste Motor forma e divisa;  
 e come tu sei bel fuor d'uman uso,  
 cosí ne l'opra de l'imaginarti  
 riman l'ingegno inutile e confuso; 450  
 e se vaga pur vengo di lodarti,  
 come confusa son dentro, confondo  
 de le tue lodi l'ordine e le parti.  
 Ben quanto in questo assai mal corrispondo,  
 tanto ne la prontezza del desire 455  
 con grata rispondenza sovrabondo.  
 Vorrei, ma in parte non so alcuna, dire  
 le lodi del signor che ti possiede,  
 né stil uman poría tant'alto gire.

Com'ogni loco è cielo, ove Dio siede, 460  
 ma poi nel ciel, ch'è adorno a meraviglia,  
 espressamente ferma la sua sede,  
 così gran lode ogni soggiorno piglia  
 da quel signor, dovunque mai perviene,  
 che regge 'l mio voler con le sue ciglia; 465  
 ma pur il seggio suo proprio ei ritiene  
 in voi, perciò sommamente beate,  
 contrade soavissime ed amene:  
 per lui tante beltà vi furon date,  
 e senza lui de' vostri pregi intieri 470  
 sareste senza dubbio alcun private.  
 Gitene, colli, assai per questo alteri,  
 ch'avete grazia di servir a lui,  
 degno di mille mitre e mille imperi.  
 Quest'è il buon vostro regnator, per cui 475  
 vincon le vostre inusitate forme  
 tutto 'l diletto de' paesi altrui.  
 Per farsi incontra a le sue gentili orme  
 crescon l'erbette e i fior, ch'al suo toccarli  
 vien che nova beltà gli orni e riforme; 480  
 e l'onorate man presta a lavarli  
 dentro la stanza l'acqua dolce arriva,  
 e dietro vaga ognor par brame andarli.  
 Da questa una fontana si deriva  
 che d'ogn'intorno puro argento stilla 485  
 da vena di cristal corrente e viva.  
 Dentro 'l terren fecondo il cielo instilla  
 virtù che fa produr soavi frutti,  
 e l'aria salutifera e tranquilla:  
 il piacer sommo e 'l vero fin di tutti 490  
 è che 'l signor gli goda e gli divida,  
 ch'ad arbitrio di lui furon prodotti.  
 Qualunque in verde ramo augel s'annida,  
 a lui canta, a lui vive, e s'a lui piace,  
 lieto sostien ancor ch'altri l'uccida; 495  
 qualunque in monte o in piano animal giace,  
 selvaggio errante, liberale dono  
 di se stesso a costui contento face  
 e le mandre, che quivi in copia sono,  
 e tutto quel che la terra produce, 500  
 son di lui molto piú ch'io non ragiono.  
 Qui la natura carca si riduce,  
 per dar del suo tesoro a lui tributo,  
 che da l'Indo e 'l Sabeo quivi traduce:  
 non fosse questo ben da lui goduto, 505  
 certo è che in tanta copia mai dal cielo  
 non fôra ad alcun altro pervenuto.  
 A costui cede il gran signor di Delo,  
 piú del suo chiaro, del valor il lume



cui nube non offusca od altro velo; 510  
 e di dolce eloquenzia il puro fiume  
 a lui dona di Giove il fedel messo,  
 ch'al cappello ed ai piè porta le piume.  
 A questo, a cui comandar è concesso  
 agli elementi che in quel suo soggiorno 515  
 oprano quanto è piú gradito ad esso,  
 andai, dal gran desio tirata, un giorno:  
 non per error di via, né ch'io passassi  
 quindi avante d'altronde al mio ritorno;  
 ma d'Adria mossi a quest'effetto i passi, 520  
 né interromper giamai vòlsi il viaggio,  
 perch'a l'andar via pessima trovassi.  
 Di questo mio signor cortese e saggio,  
 nel sentier aspro, mi fu grata scorta  
 de la virtute il sempiterno raggio: 525  
 da cosí chiaro e dolce lume scorta,  
 la strada, ch'al desio lunga sembrava,  
 al disagio pareva commoda e corta.  
 La difficultà grande superava  
 d'ogni altra cosa sol con la speranza, 530  
 che di veder uom sí gentil portava.  
 Alfin pur giunsi a la bramata stanza,  
 né potrei giamai dir sí com'io fossi  
 raccolta con gratissima sembianza.  
 A sí dolce spettacolo rimossi 535  
 tutti i miei gravi e torbidi pensieri,  
 che venner meco, allor che d'Adria mossi,  
 e tra mille gratissimi piaceri,  
 ristoro presi e mi riconfortai,  
 qual fa chi 'l suo ben gode e 'l meglio spera. 540  
 Ma poco al mio talento mi fermai  
 al loco da me dianzi raccontato,  
 di cui piú bello non si vide mai,  
 né con piú vago e splendido apparato  
 di vasi, e di famiglia bene instrutta, 545  
 che pronta al signor serve d'ogni lato,  
 e intorno a lui con ordine ridutta,  
 di varia età, di vario pelo mista,  
 vestita a un modo, corrisponde tutta.  
 Questa tra l'altre è ancor nobile vista, 550  
 veder d'intorno a sé ben divisata  
 d'onesta gente vaga e doppia lista.  
 Dunque, de le Fumane unica, amata  
 terra, ov'albergan le delizie, quante  
 ogni stanza real pòn far beata, 555  
 cedano Baie, e Pozzuol non si vante  
 ch'unite in loro han le vaghe Fumane  
 le grazie di là suso tutte quante.  
 Cose tutte eccellenti e sopraumane

dolci a la vista, al gusto, e gli altri sensi, 560  
 le piagge han grate agli occhi, al varcar piane.  
 E perch'al loco internamente io pensi,  
 quanto piú di lui parlo, e manco il lodo  
 e i miei desir di lui si fan piú intensi.  
 Volando col pensier, la lingua annodo. 565

2.3. A poesia da exaltação dos deuses e heróis

*Madrigal 21 de Veronica Gambara*

Occhi lucenti e belli:  
 come esser può ch'in un medesimo instante  
 nascan da voi sì nove forme e tante?  
 Lieti, mesti, superbi, umili, alteri  
 vi mostrate in un punto, onde di speme 5  
 e di timor m'empiete,  
 e tanti effetti dolci, acerbi, e feri  
 nel cor arso per voi vengono insieme  
 ad ogn'or che volete.  
 Or poiché voi mia vita e morte sete, 10  
 occhi felici, occhi beati e cari,  
 siate sempre sereni, allegri, e chiari.

*Capitolo XI, intitolado "De Incerto Autor".*

D'incerto Autore

Invero una tu sei, Verona bella,  
 poi che la mia Veronica gentile  
 con l'unica bellezza sua t'abbella.  
 Quella, a cui non fu mai pari o simile  
 d'Adria ninfa leggiadra, or col bel viso 5  
 t'apporta a mezzo 'l verno un lieto aprile;  
 anzi ti fa nel mondo un paradiso  
 il sol del volto, e degli occhi le stelle,  
 e 'l tranquillo seren del vago riso;  
 ma l'intelletto, che sí chiaro dièlle 10  
 il celeste Motor a sua sembianza,  
 unito in lei con l'altre cose belle,  
 quegli altri pregi in modo sopravanza,  
 che l'uman veder nostro non perviene  
 a mirar tal virtute in tal distanza. 15  
 A pena l'occhio corporal sostiene  
 lo splendor de la fronte, in cui mirando  
 abbagliato e confuso ne diviene:  
 questa la donna mia dolce girando,  
 l'aria fa tutta sfavillar d'intorno, 20  
 e pon le nubi e le tempeste in bando.  
 Di rose e di viole il mondo adorno

rende 'l lume del ciglio, con cui lieta  
 primavera perpetua fa soggiorno.  
 Oimè! qual empio influsso di pianeta, 25  
 unica di quest'occhi e vera luce,  
 subito mi t'asconde e mi ti vieta?  
 Chi 'l nostro paradiso altrove adduce,  
 Adria, meco perciò dogliosa e trista,  
 ché 'n tenebre il dí nostro si riduce? 30  
 Ogni altro oggetto, lasso me, m'attrista,  
 or che del vago mio splendor celeste  
 mi si contende la bramata vista.  
 Ben del pensier con l'egre luci e meste  
 scorgo Verona invidiosamente, 35  
 che de' miei danni lieta si riveste  
 Veggo, lasso, e rivolgo con la mente  
 ne l'altrui gioia e ne l'altrui diletto  
 via piú grave 'l mio danno espressamente.  
 Adria, per costei fosti almo ricetta 40  
 di tutto 'l ben ch'a noi dal ciel deriva,  
 quant'ei ne suol piú dar sommo e perfetto:  
 or di lei tosto indegnamente priva,  
 per questa del tuo lido antica sponda  
 torbido 'l mar risuona in ogni riva. 45  
 Ben tanto piú si fa lieta e gioconda  
 Verona, e di fiorito e dolce maggio,  
 nel maggior nostro verno e ghiaccio, abonda.  
 Quivi del mio bel sol l'amato raggio  
 spiega le tante sue bellezze eterne, 50  
 che d'ir al cielo insegnano il viaggio.  
 Per virtù di tal lume in lei si scerne  
 vestir le piante di novel colore,  
 e giunger forza a le radici interne.  
 L'aura soave e 'l prezioso odore 55  
 che da le rose de la bocca spira  
 questa figlia di Pallade e d'Amore,  
 nutrimento vital per tutto inspira,  
 sí ch'a quel refrigerio in un momento  
 tutto risorge e rinasce e respira; 60  
 e de la voce angelica il concento  
 i fiumi affrena, e i monti ad udir move,  
 e 'l ciel si ferma ad ascoltarla intento  
 il ciel, che in Adria piange e ride altrove,  
 là 've la dolce mia terrena dea 65  
 grazia e dolcezza dal bel ciglio piove,  
 e quel ricetta estremamente bea,  
 dov'ella alberga, per destin felice  
 d'un altro amante e per mia stella rea.  
 Altri del mio penar buon frutto elice, 70  
 del mio bel sol la luce altri si gode,  
 ed io qui piango nudo ed infelice.

Ma s'ella 'l mio dolor intende ed ode,  
 perch'a levarmi l'affamato verme  
 non vien dal cor, che sí 'l consuma e rode? 75

E se non m'ode, o mie speranze inferme!  
 poi che 'l ciel chiude a' miei sospir la strada,  
 contra cui vano è quanto uom mai si schermo.

Ma tu sí avventurosa alma contrada,  
 ch'a pena un tanto ben capi e ricevi, 80  
 qual chi confuso in gran dolcezza cada,  
 d'Adria i diletti, a fuggir pronti e lievi,  
 mira, e dal nostro danno accorta stima  
 il volar de' tuoi dí fugaci e brevi.

Or ti vedi riposta ad alta cima, 85  
 né pensi forse come d'alto grado  
 le cose eccelse la fortuna adima:  
 stabil non è di qua giù 'l bene, e rado  
 piú d'un momento dura, e 'l pianto e 'l duolo  
 trova per mezzo l'allegrezza il guado. 90

Ma pur felice avventuroso suolo,  
 che quel momento al goder nostro dato  
 possiedi un ben cosí perfetto e solo.

Pian, poggio, fonte e bosco fortunato,  
 ch'a un guardo, a un sol toccar del vago piede, 95  
 forma prendete di celeste stato,  
 l'alto e novo miracol, che 'n voi siede,  
 a farvi basti, in tanto spazio, eterno  
 tutto quel ben ch'al suo venir vi diede:

sí che mai non v'offenda o ghiaccio o verno, 100  
 ned altro influsso rio, ma sempre in voi  
 sia la stagion de' fior lieta in eterno;  
 pur che tosto colei ritorni a noi,  
 al nido ov'ella nacque, che senz'essa  
 mena tristi ed oscuri i giorni suoi. 105

Deh torna, luce mia, del raggio impressa  
 de la divinità, qui dove mai  
 pianger la tua partita non si cessa.

Tempo è di ritornar, madonna, omai  
 a consolar de la vostr'alma vista 110

di questa patria i desiosi rai,  
 a dar a la mia mente inferma e trisra,  
 col dolce oggetto del bel vostro lume,  
 rimedio contra 'l duol che sí l'attrista:  
 e se troppo 'l mio cor di voi presume, 115  
 datemi in pena che del vago volto  
 da vicin lo splendor m'arda e consume;  
 né de' begli occhi altrove sia rivolto  
 il doppio sol, fin che 'n polve minuta  
 non mi vediate dal mio incendio vòlto; 120  
 e per farlo, affrettate la venuta.

*Capitolo XII de Veronica Franco*

## Risposta della Signora Veronica Franca

Oh quanto per voi meglio si faría,  
 se quel che 'l cielo ingegno alto vi diede  
 riconosceste con piú cortesia,  
 sí ch'a impiegarlo in quel che piú si chiede  
 veniste, disdegnando il mondo frale, 5  
 che quei piú inganna, che gli tien piú fede:  
 e se lodaste pur cosa mortale,  
 lasciando quel ch'è sol del senso oggetto,  
 lodar quel ch'al giudicio ancor poi vale,  
 lodar d'Adria il felice almo ricetta, 10  
 che, benché sia terreno, ha forma vera  
 di cielo in terra a Dio caro e diletto:  
 questa materia del vostro ingegno era,  
 e non gir poetando vanamente,  
 obliando la via del ver primiera. 15  
 Senza discorrer poeticamente,  
 senza usar l'iperbolica figura,  
 ch'è pur troppo bugiarda apertamente,  
 si poteva impiegar la vostra cura  
 in lodando Vinegia, singolare 20  
 meraviglia e stupor de la natura.  
 Questa dominatrice alta del mare,  
 regal vergine pura, inviolata,  
 nel mondo senza essemplio e senza pare,  
 questa da voi doveva esser lodata, 25  
 vostra patria gentile, in cui nascete,  
 e dov'anch'io, la Dio mercé, son nata;  
 ma voi le meraviglie raccoglieste  
 d'altro paese; e de la mia persona,  
 quel ch'Amor cieco vi dettò, diceste. 30  
 Una invero è, qual dite voi, Verona,  
 per le qualità proprie di se stessa,  
 e non per quel che da voi si ragiona;  
 ma tanto piú Vinegia è bella d'essa,  
 quanto è piú bel del mondo il paradiso, 35  
 la cui beltà fu a Vinegia concessa.  
 In modo dal mondan tutto diviso,  
 fabricata è Vinegia sopra l'acque,  
 per soprannatural celeste aviso:  
 in questa il Re del cielo si compiacque 40  
 di fondar il sicuro, eterno nido  
 de la sua fé, ch'altrove oppressa giacque;  
 e pose a suo diletto in questo lido  
 tutto quel bel, tutta quella dolcezza,  
 che sia di maggior vanto e maggior grido. 45  
 Gioia non darsi altrove al mondo avezza

in tal copia in Vinegia il ciel ripose,  
 che chi non la conosce, non l'apprezza.  
 Questo al vostro giudicio non s'ascose.  
 che de le cose piú eccellenti ha gusto; 50  
 ma poi la benda agli occhi Amor vi pose:  
 dal costui foco il vostro cor combusto,  
 vi mandò agli occhi de la mente il fumo,  
 che vi fece veder falso e non giusto.  
 Ned io di me tai menzogne presumo, 55  
 quai voi spiegaste, ben con tai maniere,  
 che dal modo del dir diletto assumo;  
 ma non perciò conosco per non vere  
 le trascendenti lodi che mi date,  
 sí che mi son con noia di piacere. 60  
 Ma se pur tal di me concetto fate,  
 perch'al nido, ov'io nacqui, non si pensa  
 da voi, e 'n ciò perch'ognor nol lodate?  
 Perch'ad altr'opra il pensier si dispensa,  
 se per voi deve un loco esser lodato, 65  
 che dia al mio spirto posa e ricompensa?  
 Ricercando del ciel per ogni lato,  
 se ben discorre in molte parti il sole,  
 però vien l'oriente piú stimato:  
 perché quasi dal fonte Febo suole 70  
 quindi spiegar il suo divino raggio,  
 quando aprir ai mortali il giorno vuole;  
 cosí anch'io 'n questo e in ogni altro viaggio,  
 senza col sol però paragonarmi,  
 per mio oriente, alma Venezia, t'aggio. 75  
 Questa, se in piacer v'era dilettermi,  
 dovevate lodar, e con tal modo  
 al mio usato soggiorno richiamarmi.  
 Lunge da lei, di nullo altro ben godo,  
 se non ch'io spero che la lontananza 80  
 dal mio vi scioglia o legghi a l'altrui nodo.  
 Continuando in cotal mia speranza,  
 prolungherò piú ch'io potrò 'l ritorno:  
 tal che m'amiate ha lo sdegno possanza!  
 Cosí vuol chi nel cor mi fa soggiorno: 85  
 amor di tal, che per vostra vendetta  
 forse non meno il mio riceve a scorno;  
 ma, come sia, non ritornerò in fretta.

*Sonetto I de Veronica Franco*

Come talor dal ciel sotto umil tetto  
 Giove tra noi qua giù benigno scende,  
 e perché occhio terren dall'alt'oggetto  
 non resti vinto, umana forma prende;  
 cosí venne al mio povero ricetta,

senza pompa real ch'abbaglia e splende,  
 dal fato Enrico a tal dominio eletto,  
 ch'un sol mondo nol cape e nol comprende.  
 Benché sí sconosciuto, anch'al mio core  
 tal raggio impresse del divin suo merto,  
 che 'n me stestinse il natural vigore.  
 Di ch'ei, di tant'affetto non incerto,  
 l'imagin mia di smalt'e di colore  
 prese al partir con grat'animo aperto.

*Sonetto II de Veronica Franco*

Prendi, re per virtù sommo e perfetto,  
 quel che la mano a porgerti si stende:  
 questo scolpito e colorato aspetto,  
 in cui 'l mio vivo e natural s'intende.  
 E s'a esempio sí basso e sí imperfetto  
 la tua vista beata non s'attende,  
 riguarda a la cagion, non a l'effetto.  
 Poca favilla ancor gran fiamma accende.  
 E come 'l tuo immortal divin valore,  
 in armi e in pace a mille prove esperto,  
 m'empío l'alma di nobile stupore,  
 cosí 'l desio, di donna in cor sofferto,  
 d'alzarti sopra 'l ciel dal mondo fore,  
 mira in quel mio sembiante espresso e certo.

*Sonetto 32 de Veronica Gambara*

Là dove or d'erbe adorna ambe le sponde  
 il bel Sebetò, e le campagne infiora,  
 Amarilli gentil, che v'ama e adora,  
 tal spesso dice, al mormorar de l'onde: 4  
 «Deh! perché, lassa! agli occhi miei s'asconde  
 l'altero sguardo ch'oggi 'l mondo onora?  
 E perché 'l fier desio, che m'innamora,  
 cresce coi fiori e con le nove fronde? 8  
 E 'l mio Davalo, forse intento sempre  
 con l'armi e con l'ingegno a render vano  
 il nemico furor, di me non cura?» 11  
 Così, piena d'amor e di paura,  
 la bella donna in disusate tempore  
 si strugge del star vostro a lei lontano. 14

*Sonetto 42 de Veronica Gambara*

O de la nostra etade unica gloria,  
 donna saggia, leggiadra, anzi divina,  
 a la qual reverente oggi s'inchina

chiunque è degno di famosa istoria: 4  
 ben fia eterna di voi qua giù memoria,  
 né potrà il tempo con la sua ruina  
 far del bel nome vostro empia rapina,  
 ma di lui porterete alma vittoria. 8  
 Il sesso nostro un sacro e nobil tempio  
 dovrìa, come già a Palla e a Febo, farvi,  
 di ricchi marmi e di finissim'oro, 11  
 e, poiché di virtù sete l'esempio,  
 vorrei, Donna, poter tanto lodarvi  
 quanto vi riverisco, amo, ed adoro. 14

*Sonetto 45* de Veronica Gambarà

Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto,  
 Padre del Cielo, e le sue armate genti  
 che non ad altro ch'a disfare intenti  
 son quelli che 'l Tuo nome hanno in dispetto. 4  
 E, se lui solo hai fra tant'altri eletto  
 per dimostrar gli effetti Tuoi potenti,  
 fa che, confusi li nemici e spenti,  
 possa render le grazie al Tuo conspetto; 8  
 che se con Bursa insieme al gran Romano  
 desti l'Africa vinta, onde ritenne  
 de l'Africano poi sempre il cognome, 11  
 a questo, che nel mondo unqua non venne  
 simil a lui, per gloria del Tuo nome  
 dagli quanto poi dar con larga mano. 14

*Sonetto XI* de Veronica Franco

Mentre d'Estor vorrei pianger la morte,  
 ed al commun gran duol le note piglio  
 piú rispondenti e piú pietose e scorte,  
 nel suo da noi perpetuo acerbo essiglio,  
 vivo miro Francesco invitto e forte,  
 che con la spada pronto e col consiglio,  
 guerreggiando, sostenne da le porte  
 di Vinezia lontan l'alto periglio.  
 Questi, ch'è ancor colonna ben fondata  
 contra l'otoman impeto sí crudo,  
 di Marte con le man proprie innalzata,  
 nel dolor del fratel morto m'è scudo  
 con lieta gloria illustre, onde abbagliata  
 la vista d'ogni affetto abbasso e chiudo.

*Sonetto 48* de Veronica Gambarà

Quella felice stella e 'n ciel fatale  
 che fu compagna al nascimento altero



del gran Cesare Augusto, onde l'impero  
 del mondo tenne, e visse alto e immortale; 4  
 quella, ma più benigna, al bel natale  
 fu guida del gran Carlo, e tal ch'io spero  
 maggior vederlo, per dir meglio il vero,  
 e fatto un dio fra noi d'uomo mortale; 8  
 che se per vincer gli Indi, e i Medi, e i Sciti,  
 e i Cantabri, e i Britanni, e i Galli audaci  
 meritò quel aver tant'alti onori 11  
 questo, ch'omai duo mondi ha vinto, e uniti  
 tanti voler discordi in tante paci,  
 merita maggior lodi e onor maggiori. 14

*Sonetto 61* de Veronica Gambara

Ecco che già tre volte, Italia mia,  
 per sanar le tue piaghe acerbe e gravi  
 quel ch'in governo ha le celesti chiavi  
 lieto con Carlo a ragionar s'invia! 4  
 Dal gran saper e da la voglia pia  
 spera aver pace, e i giorni tuoi soavi,  
 né temer più che ria fortuna aggravi  
 le belle piagge tue come solia. 8  
 Questo è 'l vaso secondo eletto a prova  
 da Cristo per salvar l'amato gregge,  
 non men forse del primo e forte e saggio; 11  
 questo l'antica gloria in te rinnova,  
 e con la luce del suo santo raggio  
 rischiara il mondo e gli error suoi corregge. 14

*Sonetto 62* de Veronica Gambara

Molza: se ben dal vago aer sereno  
 lontano sete, e da le piagge apriche  
 di Roma, tanto a' pensier vostri amiche  
 che senza par che 'l cor vi venga meno, 4  
 non vogliate però chiudere il seno  
 a le dolcezze de la patria antiche,  
 sicuro porto alfin de le fatiche  
 vostre sì gravi e di riposo pieno. 8  
 La moglie, i figli, i dolci amici cari  
 lieto godete, e col gioir di loro  
 temprate il duol, se pur dentro vi preme; 11  
 ed io, che i doni a voi celesti e rari  
 dal Ciel concessi e 'l vostro nome adoro,  
 prego che me con gli altri amiate insieme. 14

2.4. *Proposta e risposta: paixões da honesta cortesã de Veneza**Capitolo I de Marco Venier*

Del Magnifico Messer Marco Veniero alla Signora Veronica Franca

S'io v'amo al par de la mia propria vita,  
 donna crudel, e voi perché non date  
 in tanto amor al mio tormento aita?  
 E se invano mercé chieggio e pietate,  
 perch'almen con la morte quelle pene, 5  
 ch'io soffro per amarvi, non troncate?  
 So che remunerar non si conviene  
 mia fé cosí; ma quel mal, che ripara  
 a un maggior mal, vien riputato bene  
 piú d'ogni morte è la mia doglia amara, 10  
 e morir di man vostra, in questo stato,  
 grazia mi fia desiderata e cara.  
 Ma com'esser può mai che, dentro al lato  
 molle, il bianco gentil vostro bel petto  
 chiuda sí duro cor e sí spietato? 15  
 Com'esser può che quel leggiadro aspetto  
 voglie e pensier cosí crudi ricopra,  
 che 'l servir umil prendano in dispetto?  
 La gran bellezza a voi data di sopra  
 spender in morte di chi v'ama e in doglia, 20  
 qual potete peggior far di quest'opra?  
 Ciò da l'uman desir vostro si toglia,  
 e 'n sua vece vi penetri a la mente,  
 conforme a la beltà, pietosa voglia.  
 Cosí dentro e di fuor chiara e splendente 25  
 sarete d'ogni età vero ornamento,  
 non pur di questo secolo presente.  
 Pria che de' be' crin l'òr si faccia argento,  
 da custodir è quel che poi si perde,  
 chi 'l lascia in man del tempo, in un momento: 30  
 e se ben sète d'età fresca e verde,  
 nulla degli anni è piú veloce cosa,  
 sí ch'a tenervi dietro il pensier perde;  
 e mentre di qua giú nessun ben posa,  
 nasce e spar la beltà piú che baleno, 35  
 non che qual nata e secca a un tempo rosa.  
 Ma poi chi la pietà chiude nel seno,  
 col merto de la fama sua ravniva  
 le chiome bionde e 'l viso almo e sereno.  
 Dunque, per farvi al mondo eterna e diva, 40  
 amica di pietà verso chi v'ama,  
 siate di crudeltà nemica e schiva.  
 Oh, se vedeste in me l'ardente brama,  
 c'ho di servir voi sola a tutte l'ore,

con quel pensier ch'ognor vi chiede e brama; 45  
 se mi vedeste in mezzo 'l petto il core,  
 a me son certo che null'altro amante  
 pareggereste nel portarvi amore!  
 Ma guardatemi 'l cor fuor nel semblante  
 pallido e mesto e nel mio venir solo, 50  
 dí e notte, con piè lasso e cor costante;  
 e conoscendo il mio soverchio duolo,  
 e come in lui convien ch'ognor trabocchi  
 di pene cinto da infinito stuolo,  
 volgete a me pietosamente gli occhi, 55  
 a veder come presso e di lontano  
 quinci ognor empio Amor l'arco in me scocchi;  
 stendete a me la bella e bianca mano  
 a rinovar il colpo, e che in tal guisa  
 il sen piú m'apre e insieme il rende sano. 60  
 O beltà d'ogni essemplio altro divisa,  
 di cui l'anima in farsi umil soggetta,  
 stando lieta, qua giú s'imparadisa!  
 Amor da que' begli occhi in me saetta  
 con tal dolcezza, che 'l mio espresso danno 65  
 via piú sempre mi giova e mi diletta.  
 Ben questi al chiaro sole invidia fanno,  
 ben ch'ancor Febo con diletto mira  
 le bellezze che tante in voi si stanno:  
 di queste vago Apollo arde e sospira, 70  
 e per virtù di tai luci gioconde  
 il suo saper in voi benigno inspira;  
 e mentre questo in gran copia v'infonde,  
 move la chiara voce al dolce canto,  
 ch'a' bei pensier de l'animo risponde. 75  
 La penna e 'l foglio in man prendete intanto,  
 e scrivete soavi e grate rime,  
 ch'ai poeti maggior tolgono il vanto.  
 O bella man, che con bell'arte esprime  
 sí leggiadri concetti, e le sue forme 80  
 dentro 'l mio cor felicemente imprime!  
 De l'antico valor segnando l'orme  
 questa ne va sí candida e gentile,  
 svegliando la virtù dove piú dorme;  
 né pur rinnova il glorioso stile 85  
 del poetar sí celebre trascorso,  
 che non ebbe fin qui par né simile;  
 ma de le menti afflitte alto soccorso  
 è quella man ne l'amorosa cura,  
 che quivi ha 'l suo rifugio e 'l suo ricorso. 90  
 Di viva neve man candida e pura,  
 che dolcemente il cor m'ardi e consumi  
 per miracol d'amor fuor di natura,  
 e voi, celesti e graziosi lumi,

ch'ardor e refrigerio in un mi sète, 95  
 e parer gli altrui rai fate ombre e fumi,  
 perch'a me 'l vostro aviso contendete?  
 e non piú tosto con pietosi modi  
 al mio soccorso, oimè, vi rivolgete?  
 Né però chieggió che disciolga i nodi, 100  
 che 'ntorno al cor m'ordíó, la man sí vaga,  
 né che in alcuna parte men m'annodi;  
 non chiedo ch'entro al sen saldi la piaga  
 il bel guardo gentil, che in me l'impresse,  
 d'amor con arte lusinghiera e vaga: 105  
 da quelle mani e da le braccia stesse  
 esser bramo raccolto in cortesia,  
 e che 'l mio laccio stringan piú sempre esse;  
 bramo che quella vista umana e pia  
 si volga al mio diletto, e del bel viso 110  
 e de la bocca avara non mi sia.  
 Oh che grato e felice paradiso,  
 dal goder le bellezze in voi sí rade  
 non si trovar giamai, donna, diviso:  
 donna di vera ed unica beltade, 115  
 e di costumi adorna e di virtude,  
 con senil senno in giovenil etade!  
 Oh che dolce mirar le membra ignude,  
 e piú dolce languir in grembo a loro,  
 ch'or a torto mi son sí scarse e crude! 120  
 Prenderei con le mani il forbito oro  
 de le trecce, tirando de l'offesa,  
 pian piano, in mia vendetta il fin tesoro.  
 Quando giacete ne le piume stesa,  
 che soave assalirvi! e in quella guisa 125  
 levarvi ogni riparo, ogni difesa!  
 Venere in letto ai vezzi vi ravvisa,  
 a le delizie che 'n voi tante scopre  
 chi da pietà vi trova non divisa;  
 sí come nel compor de le dotte opre, 130  
 de le nove Castalie in voi sorelle  
 l'arte e l'ingegno a l'altrui vista s'opre.  
 E cosí 'l vanto avete tra le belle  
 di dotta, e tra le dotte di bellezza,  
 e d'ambo superate e queste e quelle; 135  
 e mentre l'uno e l'altro in voi s'apprezza,  
 d'ambo sarebbe l'onor vostro in tutto,  
 se la beltà non guastasse l'asprezza.  
 Ma se 'n voi la scienza è d'alto frutto,  
 perché de la bellezza il pregio tanto 140  
 vien da la vostra crudeltà distrutto?  
 Accompagnate l'opra in ogni canto;  
 e come la virtù vostra ne giova,  
 la beltà non sia seme del mio pianto:

in tanto amor tanto dolor vi mova, 145  
     sí che di riparar ai tristi affanni  
     entriate meco in lodevole prova.  
     S'al tempo fa sí gloriosi inganni  
     la vostra musa, la beltà non faccia  
     a se medesma irreparabil danni. 150  
     A Febo è degno che si sodisfaccia  
     dal vostro ingegno, ma da la beltate  
     a Venere non meno si compiaccia:  
     le tante da lei grazie a voi donate  
 spender devete in buon uso, sí come 155  
     di quelle, che vi diede Apollo, fate:  
     con queste eternerete il vostro nome,  
 non men che con gli inchiostri; e lento e infermo  
     farete il tempo, e le sue forze dome.  
 Per la bocca di lei questo v'affermo: 160  
     non lasciate Ciprigna per seguire  
     Delio, né contra lei tentate schermo;  
     ché Febo se le inchina ad obedire,  
     né può far altrimenti, se ben poi  
 gran piacer tragge in ciò dal suo servire. 165  
     Cosí devete far ancora voi,  
     seguitando l'esempio di quel dio,  
     che v'infonde i concetti e i pensier suoi.  
     La bellezza adornate col cor pio,  
     sí che con la virtù ben s'accompagne, 170  
     lontan da ogni crudel empio desio:  
     queste in voi la pietà faccia compagne,  
     e in tanto vi rincesca, com'è degno,  
     d'un che de l'amor vostro ognora piagne.  
 E son quell'io, che umile a voi ne vegno, 175  
     cercando di placar con dolci preghi  
     la vostra crudeltate e 'l vostro sdegno:  
     mercé da voi, per Dio, non mi si nieghi,  
     donna bella e gentil, ma in tanta guerra  
     benigno il vostro aiuto a me si pieghi. 180  
     Cosí sarete senza par in terra.

*Capitolo II de Veronica Franco*

Risposta della Signora Veronica Franca

S'esser del vostro amor potessi certa  
 per quel che mostran le parole e 'l volto,  
 che spesso tengon varia alma coperta;  
 se quel che tien la mente in sé raccolto  
 mostrasson le vestigie esterne in guisa 5  
 ch'altri non fosse spesso in frode còlto,  
     quella téma da me fôra divisa,  
 di cui quando perciò m'assicurassi,

semplice e sciocca, ne sarei derisa:  
 «a un luogo stesso per molte vie vassi», 10  
 dice il proverbio; né sicuro è punto  
 rivolger dietro a l'apparenzie i passi.  
 Dal battuto camin non sia disgiunto  
 chiunque cerca gir a buona stanza,  
 pria che sia da la notte sopraggiunto. 15  
 Non è dritto il sentier de la speranza,  
 che spesse volte, e le piú volte, falle  
 con falsi detti e con finta sembianza;  
 quello della certezza è destro calle,  
 che sempre mena a riposato albergo, 20  
 e refugio ha dal lato e da le spalle:  
 a questo gli occhi del mio pensier ergo,  
 e da parole e da vezzi delusa,  
 tutti i lor vani indizi lascio a tergo.  
 Questa con voi sia legitima scusa, 25  
 con la qual di non creder a parole,  
 né a vostri gesti, fuori esca d'accusa.  
 E se invero m'amate, assai mi duole  
 che con effetti non vi discopriate,  
 come chi veramente ama far suole: 30  
 mi duol che da l'un canto voi patiate  
 e da l'altro il desio, c'ho d'esser grata  
 al vostro vero amor, m'interrompiate.  
 Poi ch'io non crederò d'esser amata,  
 né 'l debbo creder, né ricompensarvi 35  
 per l'arra che fin qui m'avete data,  
 dagli effetti, signor, fate stimarvi:  
 con questi in prova venite, s'anch'io  
 il mio amor con effetti ho da mostrarvi;  
 ma s'avete di favole desio, 40  
 mentre anderete voi favoleggiando,  
 favoloso sarà l'accetto mio;  
 e di favole stanco e sazio, quando  
 l'amor mi mostrerete con effetto,  
 non men del mio v'andrò certificando. 45  
 Aperto il cor vi mostrerò nel petto,  
 allor che 'l vostro non mi celerete,  
 e sarà di piacervi il mio diletto;  
 e s'a Febo sí grata mi tenete  
 per lo compor, ne l'opere amoroze 50  
 grata a Venere piú mi troverete.  
 Certe proprietati in me nascose  
 vi scovrirò d'infinita dolcezza,  
 che prosa o verso altrui mai non espone,  
 con questo, che mi diate la certezza 55  
 del vostro amor con altro che con lodi,  
 ch'esser da tai delusa io sono avezza:  
 piú mi giovi con fatti, e men mi lodi,

e, dov'è in ciò la vostra cortesia  
 soverchia, si comparta in altri modi. 60  
 Vi par che buono il mio discorso sia,  
 o ch'io m'inganni pur per avventura,  
 non bene esperta de la dritta via?  
 Signor, l'esser beffato è cosa dura,  
 massime ne l'amor; e chi nol crede, 65  
 ei stesso la ragion metta in figura.  
 Io son per caminar col vostro piede,  
 ed amerovvi indubitatamente,  
 sí com'al vostro merito richiede.  
 Se foco avrete in sen d'amor cocente, 70  
 io 'l sentirò, perch'accostata a voi  
 d'ardermi il cor egli sarà possente:  
 non si pònno schivar i colpi suoi,  
 e chi si sente amato da dovero  
 convien l'amante suo ridamar poi; 75  
 ma 'l dimostrar il bianco per lo nero  
 è un certo non so che, che spiace a tutti,  
 a quei ch'anco han giudicio non intiero.  
 Dunque da voi mi sian mostrati i frutti  
 del portatomi amor, ché de le fronde 80  
 dal piacer sono i vani uomini indutti.  
 Ben per quanto or da me vi si risponde,  
 avara non vorrei che mi stimaste,  
 ché tal vizio nel sen non mi s'asconde;  
 ma piaceríami che di me pensaste 85  
 che ne l'amar le mie voglie cortesi  
 si studian d'esser caute, se non caste:  
 né cosí tosto d'alcun uom compresi  
 che fosse valoroso e che m'amasse,  
 che 'l cambio con usura ancor gli resi. 90  
 Ma chi per questo poi s'argomentasse  
 di volermi ingannar, beffa se stesso;  
 e tale il potrà dir, chi 'l domandasse.  
 E però quel che da voi cerco adesso  
 non è che con argento over con oro 95  
 il vostro amor voi mi facciate espresso:  
 perché si disconvien troppo al decoro  
 di chi non sia piú che venal far patto  
 con uom gentil per trarne anco un tesoro.  
 Di mia profession non è tal atto; 100  
 ma ben fuor di parole, io 'l dico chiaro,  
 voglio veder il vostro amor in fatto.  
 Voi ben sapete quel che m'è piú caro:  
 seguite in ciò com'io v'ho detto ancora,  
 ché mi sarete amante unico e raro. 105  
 De le virtuti il mio cor s'innamora,  
 e voi, che possedete di lor tanto,  
 ch'ogni piú bel saver con voi dimora,

non mi negate l'opra vostra intanto,  
 ché con tal mezzo vi vegga bramoso 110  
 d'acquistar meco d'amador il vanto:  
 siate in ciò diligente e studioso,  
 e per gradirmi ne la mia richiesta  
 non sia 'l gentil vostro ozio unqua ozioso.  
 A voi poca fatica sarà questa, 115  
 perch'al vostro valor ciascuna impresa,  
 per difficil che sia, facil vi resta.  
 E se sí picciol carico vi pesa,  
 pensate ch'alto vola il ferro e 'l sasso,  
 che sia sospinto da la fiamma accesa: 120  
 quel che la sua natura inchina al basso,  
 piú che con altro, col furor del foco  
 rivolge in su dal centro al cerchio il passo;  
 onde non ha 'l mio amor dentro a voi loco,  
 poi ch'ei non ha virtù di farvi fare 125  
 quel ch'anco senz'amor vi saría poco.  
 E poi da me volete farvi amare?  
 quasi credendo che, cosí d'un salto,  
 di voi mi debba a un tratto innamorare?  
 Per questo non mi glorio e non m'essalto; 130  
 ma, per contarvi il ver, volar senz'ale  
 vorreste, e in un momento andar troppo alto:  
 a la possa il desir abbiate eguale,  
 benché potreste agevolmente alzarvi  
 dov'altri con fatica ancor non sale. 135  
 Io bramo aver cagion vera d'amarvi,  
 e questa ne l'arbitrio vostro è posta,  
 sí che in ciò non potete lamentarvi.  
 Dal merto la mercé non fia discosta,  
 se mi darete quel che, benché vaglia 140  
 al mio giudizio assai, nulla a voi costa:  
 questo farà che voli e non pur saglia  
 il vostro premio meco a quell'altezza,  
 che la speranza col desire agguaglia.  
 E qual ella si sia, la mia bellezza, 145  
 quella che di lodar non sète stanco,  
 spenderò poscia in vostra contentezza:  
 dolcemente congiunta al vostro fianco,  
 le delizie d'amor farò gustarvi,  
 quand'egli è ben appreso al lato manco; 150  
 e 'n ciò potrei tal diletto recarvi,  
 che chiamar vi potreste per contento,  
 e d'avantaggio appresso innamorarvi.  
 Cosí dolce e gustevole divento,  
 quando mi trovo con persona in letto, 155  
 da cui amata e gradita mi sento,  
 che quel mio piacer vince ogni diletto,  
 sí che quel, che strettissimo pareo,



nodo de l'altrui amor divien piú stretto.  
 Febo, che serve a l'amorosa dea, 160  
 e in dolce guiderdon da lei ottiene  
 quel che via piú che l'esser dio il bea,  
 a rivelar nel mio pensier ne viene  
 quei modi che con lui Venere adopra,  
 mentre in soavi abbracciamenti il tiene; 165  
 ond'io instrutta a questi so dar opra  
 sí ben nel letto, che d'Apollo a l'arte  
 questa ne va d'assai spazio di sopra,  
 e 'l mio cantar e 'l mio scriver in carte  
 s'oblía da chi mi prova in quella guisa, 170  
 ch'a' suoi seguaci Venere comparte.  
 S'avete del mio amor l'alma conquisa,  
 procurate d'avermi in dolce modo,  
 via piú che la mia penna non divisa.  
 Il valor vostro è quel tenace nodo 175  
 che me vi può tirar nel grembo, unita  
 via piú ch'affisso in fermo legno chiodo:  
 farvi signor vi può de la mia vita,  
 che tanto amar mostrate, la virtute,  
 che 'n voi per gran miracolo s'addita 180  
 Fate che sian da me di lei vedute  
 quell'opre ch'io desío, ché poi saranno  
 le mie dolcezze a pien da voi godute;  
 e le vostre da me si goderanno  
 per quello ch'un amor mutuo comporte, 185  
 dove i dilette senza noia s'hanno.  
 Aver cagion d'amarvi io bramo forte:  
 prendete quel partito che vi piace,  
 poi che in vostro voler tutta è la sorte.  
 Altro non voglio dir: restate in pace. 190

*Capitolo IV intitolado “De Incerto Autor à Senhora Veronica Franco”*

*D'incerto Autore alla Signora Veronica Franca*

A voi la colpa, a me, donna, s'ascrive  
 il danno e 'l duol di quelle pene tante,  
 che 'l mio cor sente e 'l vostro stil describe.  
 L'alto splendor di quelle luci sante  
 recando altrove, e 'l lor soave ardore, 5  
 ai colpi del mio amor foste un diamante.  
 Io vi pregai, dagli occhi il pianto fore  
 sparsi largo, e sospir gravi del petto:  
 non m'aiutò pietà, non valse amore.  
 Valse, via piú che 'l mio, l'altrui rispetto; 10  
 e benché umil mercé v'addimandai,  
 pur sol rimasi in solitario tetto.  
 D'ir altrove eleggeste, io sol restai,

com'a voi piacque ed a mia dura sorte  
 sí che invidia ai piú miseri portai. 15  
 E s'or avvien che a voi pentita apporte  
 alcun dolore 'l mio grave tormento,  
 in ciò degno è ch'amando io mi conforte.  
 Dunque per me del tutto non è spento  
 quel foco di pietà, ch'ove dimora 20  
 fa d'animo gentil chiaro argomento  
 Di voi, cui 'l ciel tanto ama e 'l mondo onora,  
 di bellezza e virtute unico vanto,  
 in cui le Grazie fan dolce dimora,  
 gran prezzo è ancor se nel corporeo manto, 25  
 dove star con Amor Venere suole,  
 virtù chiudete in ciel gradita tanto.  
 Se 'l vostro cor del mio dolor si duole,  
 s'egualmente risponde a' miei desiri,  
 oh vostre doti e mie venture sole! 30  
 Tra quanto Amor le penne aurate giri,  
 E non ha chi, com'io, dolce arda e sospire,  
 né tra quanto del sol la vista miri.  
 Dolc'è, quant'è piú grave, il mio languire,  
 se, qual nel vostro dir pietoso appare, 35  
 sentite del mio mal pena e martíre.  
 Che poi non mi cediate nell'amare,  
 esser non può, ché la mia fiamma ardente  
 nel gran regno amoroso non ha pare.  
 Troppo benigno a' miei desir consente 40  
 il ciel, se dal mio cor la fiamma mossa  
 vi scalda il ghiaccio della fredda mente.  
 In voi non cerco affetto d'egual possa,  
 quel ch'a far di duo uno, un di duo, viene,  
 e duo traffigge di una sol percossa. 45  
 Troppo del viver mio l'ore serene  
 forano, e tanto piú il mio ben intero,  
 quanto piú raro questo amando avviene:  
 quanto Amor men sostiene sotto 'l suo impero  
 che 'n duo cor sia una fiamma equal partita, 50  
 tanto piú andrei de la mia sorte altero.  
 Sí come troppo è la mia speme ardita,  
 che sí audaci pensieri al cor m'invia,  
 per strada dal discorso non seguita:  
 da l'un canto il pensar sí com'io sia, 55  
 verso 'l vostro valor, di merto poco,  
 dal soverchio sperar l'alma desvía;  
 da l'altro Amor gentil ch'adegui invoco  
 la mia tanta con voi disagguaglianza,  
 e gridando mercé son fatto roco.60  
 D'Amor, ch'a nullo amato per usanza  
 perdona amar, dove un bel petto serra  
 pensier cortesi, invoco la possanza:

quella, onde 'l ciel ei sol chiude e disserra,  
 e perch'a lui la terra è poco bassa, 65  
 gli spirti fuor de l'imo centro sfera,  
 prego che l'alma travagliata e lassa  
 sostenga; e se non ciò, vaglia pietate  
 là dove 'l vostro orgoglio non s'abbassa.  
 Di mercé sotto aspetto non mi date 70  
 lusingando martír, tanto piú ch'io  
 v'adoro; e quanto prima ritornate,  
 ch'al lato starvi ognor bramo e desío.

*Capitolo VII, intitolado "De Incerto Autore".*

D'incerto Autore

Dunque l'alta beltà, ch'amica stella  
 con sí prodiga mano in voi dispensa,  
 d'amor tenete e di pietà rubella?  
 Quell'alma, in cui posando ricompensa  
 di molt'anni l'error la virtù stanca, 5  
 dar la morte a chi v'ama iniqua pensa?  
 Lasso, e che altro a far del tutto manca  
 orribile ed amara questa vita,  
 e rovinosa in strana oscura e manca,  
 se non che sia col mal voler unita 10  
 d'una bellezza al mondo senza eguale  
 la forza insuperabile, infinita?  
 Ma perché da l'inferno ancor non sale  
 Tesifone e Megera ai nostri danni,  
 se scende a noi dal ciel cotanto male? 15  
 Ben sei fanciul piú d'ingegno che d'anni,  
 Amor, e d'occhi e d'intelletto privo,  
 se 'l tuo regno abbandoni in tanti affanni.  
 Te, cui non ebbe di servir a schivo  
 Giove con tutta la celeste corte, 20  
 e ch'a Dite impiagar festi anco arrivo;  
 te, del cui arco il suon vien che riporte  
 spoglie d'innumerabili trofei,  
 contra chi piú resiste ognor piú forte;  
 te, cui soggetti son gli uomini e i dèi, 25  
 non so per qual destin, fugge e disprezza,  
 con la mia morte ne le man, costei.  
 Ma se contrario a quel che 'n ciel s'avezza,  
 ella sen va da le tue forze sciolta,  
 per privilegio de la sua bellezza, 30  
 a la tua stessa madre or ti rivolta,  
 ch'unico esempio di beltà fu tanto,  
 pur piagata da te piú d'una volta:  
 e s'a lei toglie la mia donna il vanto

d'ornamento e di grazie, a lei che giova 35  
 l'esserti madre poi da l'altro canto?  
 Se vinta da costei Venere è in prova,  
 e se Minerva in scienza e in virtute  
 a costei molto inferior si trova,  
 tanto piú scegli le saette acute: 40  
 ché piú gloria ti fia di questa sola,  
 che di tutt'altre in tuo poter venute.  
 Per l'universo l'ali stendi, e vola  
 di cerchio in cerchio, Amor, e sí vedrai  
 che questa il pregio a tutte l'altre invola; 45  
 e s'al tuo imperio aggiunger la saprai,  
 quanto 'l tuo onor sovra i dèi tutti gio,  
 tanto maggior di te stesso verrai.  
 Benché lo sventurato in ciò son io,  
 ché, benché stata sia costei sicura 50  
 da l'armi ognor del faretrato dio,  
 non è stata però sempre sí dura,  
 che non abbia ad Amor dato ricetta  
 per pietà nel suo sen, non per paura.  
 Com'ad ubidiente umil soggetto, 55  
 ad Amor ansioso e di lei vago  
 l'adito aperse del suo gentil petto;  
 quindi 'l suo desir proprio a render pago,  
 al suo arbitrio d'Amor l'armi rivolse  
 qual le piacque a fermar solingo e vago: 60  
 sí che dovunque saettando colse  
 col doppio sol di quei celesti lumi,  
 a sé gran copia d'amadori accolse,  
 e con leggiadri e candidi costumi  
 diletto 'l mondo in guisa che la gente 65  
 d'amor per lei vien ch'arda e si consumi.  
 Gran pregio, in sé tener unitamente  
 rara del corpo e singolar beltate  
 con la virtù perfetta de la mente:  
 di cosí doppio ardor l'alme infiammate 70  
 senton lor foco di tal gioia pieno,  
 che quanto egli è maggior, piú son beate  
 Anch'io lo 'ncendio, che mi strugge il seno,  
 sempre piú bramerei che 'n tale stato  
 s'augmentasse e non venisse meno, 75  
 s'io non fossi, né so per qual mio fato,  
 in mille espresse ed angosciose guise  
 da lei, miser, fuggito e disprezzato:  
 ché se 'l trovar l'altrui voglie divise  
 da le nostre in amor, è di tal doglia, 80  
 che restan le virtù del cor conquise,  
 quanto convien ch'io lagrimi e mi doglia  
 di vedermi aborrire con quello sdegno,  
 che di speme e di vita in un mi spoglia?

E s'io mi lagno, e se di piantopregno 85  
 porto 'l cor, che 'l duol suo sfoga per gli occhi,  
 miser qual io d'Amor non ha 'l gran regno.  
 Non basta che Fortuna empia in me scocchi  
 tanti colpi, ch'altrui mai non aviene  
 che 'n questa vita un sí gran numer tocchi; 90  
 ché sospirar e pianger mi conviene  
 di ciò, che la mia donna, fuor d'ogni uso,  
 al mio strazio piú cruda ognor diviene;  
 e s'io, del pianto il viso smorto infuso,  
 del cielo e de le stelle mi richiamo, 95  
 ed or Amor, or lei gridando accuso,  
 che poss'io far se, in premio di quant'amo,  
 giunto da l'altrui orgoglio a tal mi veggo,  
 che la morte ancor sorda al mio mal chiamo?  
 E col pensier, ond'io vaneggio, or chieggo 100  
 d'Amor aita, ed or per altra strada  
 sempre invano al mio scempio, oimè, proveggo.  
 Ma poi che 'l ciel destina, e cosí vada,  
 che per sicura e diletta via,  
 dove 'l ben trovan gli altri, io pèra e cada, 105  
 sàziati del mio mal, fortuna ria;  
 poi, di me quando sarai stanca e sazia,  
 qual tuo gran pregio e qual acquisto fia?  
 E tu, Amor, dentro e fuor mi struggi e strazia,  
 ché tanto m'è 'l mio affanno di contento, 110  
 quant'ei l'orgoglio di madonna sazia  
 Ben ai successi de le cose intento,  
 di lei m'assale immoderata téma,  
 che 'n lei vendichi 'l cielo il mio tormento.  
 Questo fa in parte la mia gioia scema, 115  
 anzi, s'io voglio raccontar il vero,  
 son sempre oppresso da una doglia estrema:  
 che se meco madonna usasse impero,  
 gratissimo il servirla mi saría  
 con affetto di cor vivo e sincero; 120  
 ma che invece di spender signoria,  
 a diletta la circostante turba  
 mi strazie sotto acerba tirannia,  
 questo m'afflige l'animo, e mi turba.  
 Né, per le mie querele e i miei lamenti, 125  
 l'opera incominciata ella disturba,  
 ma, quasi mar nei procellosi venti,  
 nel mio chieder mercé via piú s'adira,  
 e cela di pietà gli occhi suoi spenti:  
 da me torcendo altrove i lumi gira, 130  
 e gran materia è di sua crudeltate  
 quanto per me si lagrima e sospira.  
 O donna, pregio de la nostra etate,  
 anzi di tutti i secoli, se 'n voi

non guastasse l'orgoglio la beltate, 135  
 ond'avvien che 'l mio amor cosí v'annoi?  
 E s'a morir davanti non vi vengo,  
 ancora offesa vi chiamate poi:  
 quanto faccio, e di quanto ch'io m'astengo,  
 di me le vostre voglie a render paghe, 140  
 vi spiace, e merto di vostr'odio ottengo.  
 Ma perché 'l vostro sdegno ognor m'impieghe,  
 dolci son di quel volto le percosse,  
 e de le vostre man candide e vaghe.  
 Qualunque affetto in voi giamai si mosse, 145  
 tutto fate con grazia: de' vostri atti  
 chiunque il dotto e buon maestro fosse.  
 Quai tenesse con voi natura patti,  
 ancor de l'ire vostre e de l'offese  
 tutti gli uomini restan sodisfatti. 150  
 Farvi perfetta a tutte prove intese  
 l'influsso donator d'ogni eccellenza,  
 e benigno la man verso voi stese:  
 quinci del ciel l'altissima potenza  
 si vede in molti effetti discordanti, 155  
 c'han di virtute in voi tutti apparenza.  
 Oh che dolci, oh che cari e bei sembianti,  
 ch'alte maniere quelle vostre sono,  
 da farvi i dèi venir qua giuso amanti!  
 E se, com'io pur volentier ragiono 160  
 de le grazie che 'l ciel tante in voi pose  
 con singolar, non piú veduto dono,  
 non mi teneste d'ogni parte ascose  
 quelle vostre divine e rare parti,  
 di che vostra persona si compose, 165  
 non faran sí angosciosi da me sparti  
 sospiri, né di lagrime vedresti  
 avampando, cor misero, innondarti.  
 Ma dond'avien che 'n me, lasso, si desti  
 la speme, che per prova intendo come 170  
 faccia sempre i miei dí piú gravi e mesti?  
 E pur chiamando di mia donna il nome,  
 vera, unica al mondo eccelsa dea,  
 convien ch'a lei mi volga, e ch'io la nome.  
 Deh, non mi siate cosí iniqua e rea, 175  
 che 'l mio mal sia 'l ben vostro, e che m'ancida  
 quella vostra beltà che gli altri bea!  
 Ma quell'Amor, che v'ha tolto in sua guida,  
 e che tien nel cor vostro il suo bel seggio,  
 la crudeltà per me da voi divida; 180  
 ch'io piangendo umilmente ancor vel chieggio.

*Capitolo XIII de Veronica Franco*

## Della Signora Veronica Franca

Non piú parole: ai fatti, in campo, a l'armi,  
 ch'io voglio, risoluta di morire,  
 da sí grave molestia liberarmi.

Non so se 'l mio «cartel» si debba dire,  
 in quanto do risposta provocata: 5  
 ma perché in rissa de' nomi venire?  
 Se vuoi, da te mi chiamo disfidata;  
 e se non, ti disfido; o in ogni via  
 la prendo, ed ogni occasion m'è grata.  
 Il campo o l'armi elegger a te stia, 10  
 ch'io prenderò quel che tu lascerai;  
 anzi pur ambo nel tuo arbitrio sia.

Tosto son certa che t'accoggerai  
 quanto ingrato e di fede mancatore  
 fosti, e quanto tradito a torto m'hai. 15  
 E se non cede l'ira al troppo amore,  
 con queste proprie mani, arditamente  
 ti trarrò fuor del petto il vivo core.

La falsa lingua, ch'in mio danno mente,  
 sterperò da radice, pria ben morsa 20  
 dentro 'l palato dal suo proprio dente;  
 e se mia vita in ciò non fia soccorsa,  
 pur disperata prenderò in diletto  
 d'esser al sangue in vendetta ricorsa;  
 poi col coltel medesimo il proprio petto, 25  
 de la tua occision sazia e contenta,  
 forse aprirò, pentita de l'effetto.

Or, mentre sono al vendicarmi intenta,  
 entra in steccato, amante empio e rubello,  
 e qualunque armi vuoi tosto appresenta. 30  
 Vuoi per campo il segreto albergo, quello  
 che de l'amare mie dolcezze tante  
 mi fu ministro insidioso e fello?

Or mi si para il mio letto davante,  
 ov'in grembo t'accolsi, e ch'ancor l'orme 35  
 serba dei corpi in sen l'un l'altro stante.  
 Per me in lui non si gode e non si dorme,  
 ma 'l lagrimar de la notte e del giorno  
 vien che in fiume di pianto mi trasforme.

Ma pur questo medesimo soggiorno, 40  
 che fu de le mie gioie amato nido,  
 dov'or sola in tormento e 'n duol soggiorno,  
 per campo eleggi, accioch'altrove il grido  
 non giunga, ma qui teco resti spento,  
 del tuo inganno ver' me, crudele infido: 45  
 qui vieni, e pien di pessimo talento,

accomodato al tristo officio porta  
 ferro acuto e da man ch'abbia ardimento.  
 Quell'arme, che da te mi sarà pòrta,  
 prenderò volontier, ma piú, se molto 50  
 tagli, e da offender sia ben salda e corta.  
 Dal petto ignudo ogni arnese sia tolto,  
 al fin ch'ei, disarmato a le ferite,  
 possa 'l valor mostrar dentro a sé accolto.  
 Altri non s'impedisca in questa lite, 55  
 ma da noi soli due, ad uscio chiuso,  
 rimosso ogni padrin, sia diffinita.  
 Quest'è d'arditi cavalier buon uso,  
 ch'attendon senza strepito a purgarsi,  
 se si senton l'onor di macchie infuso: 60  
 cosí o vengon soli ad accordarsi,  
 o se strada non trovano di pace,  
 pòn del sangue a vicenda saziarsi.  
 Di tal modo combatter a me piace,  
 e d'acerba vendetta al desir mio 65  
 questa maniera serve e sodisface.  
 Benché far del tuo sangue un largo rio  
 spero senz'alcun dubbio, anzi son certa,  
 senza una stilla spargerne sol io;  
 ma se da te mi sia la pace offerta? 70  
 se la via prendi, l'armi poste in terra,  
 a le risse d'amor del letto aperta?  
 Debbo continuar teco anco in guerra,  
 poi che chi non perdona altrui richiesto,  
 con nota di viltà trascorre ed erra? 75  
 Quando tu meco pur venissi a questo,  
 per avventura io non mi partirei  
 da quel ch'è convenevole ed onesto.  
 Forse nel letto ancor ti seguirei,  
 e quivi, teco guerreggiando stesa, 80  
 in alcun modo non ti cederei:  
 per soverchiar la tua sí indegna offesa  
 ti verrei sopra, e nel contrasto ardita,  
 scaldandoti ancor tu ne la difesa,  
 teco morrei d'egual colpo ferita. 85  
 O mie vane speranze, onde la sorte  
 crudel a pianger piú sempre m'invita!  
 Ma pur sostienti, cor sicuro e forte,  
 e con l'ultimo strazio di quell'empio  
 vendica mille tue con la sua morte; 90  
 poi con quel ferro ancor tronca il tuo scempio.

*Capitolo XIV intitolado “Resposta do Incerto Autor”*

Risposta D'incerto Autore



Non piú guerra, ma pace: e gli odi, l'ire,  
 e quanto fu di disparer tra noi,  
 si venga in amor doppio a convertire.  
 La mia causa io rimetto in tutto a voi,  
 con patto che, per fin de le contese, 5  
 amici piú che mai restiamo poi:  
 non mi basta che l'armi sian sospese,  
 ma, per stabilimento de la pace,  
 d'ogni parte si lievino l'offese.  
 Che nascesse tra noi rissa, mi spiace; 10  
 ma se lo sdegno in amor s'augmenta,  
 che tra noi si sdegnassimo, mi piace:  
 e se pur ragion vuol ch'io mi risenta  
 e vendicata sia l'ingiuria mia,  
 de la qual foste ognor ministra intenta, 15  
 voglio con l'armi de la cortesia  
 invincibil durar tanto a la pugna,  
 che conosciuto alfin vincitor sia.  
 Né questo da l'amor grande repugna,  
 anzi con queste e non mai con altre armi 20  
 ogni spirto magnanimo s'oppugna.  
 O se voleste incontra armata starmi,  
 se voleste tentar, con forza tale,  
 se possibil vi sia di superarmi,  
 fôra 'l mio stato a quel di Giove eguale; 25  
 forse troppo è la speranza ardita,  
 che studia di volar non avendo ale.  
 Somma felicità de la mia vita  
 sarebbe, in questo stato, che teneste  
 da nuocermi la mente disunita; 30  
 ma s'a l'opere mie ben attendeste,  
 cosí precipitosa ne lo sdegno  
 a ciascun passo meco non sareste.  
 L'ira è bensí de l'affezion segno,  
 ma che attende a introdur nel nostro petto, 35  
 quanto può, l'odio con acuto ingegno;  
 cosí 'l languir, giacendo infermo in letto,  
 segno è di vita, perché l'uom ch'è morto  
 cosa alcuna patir non può in effetto:  
 ben per l'infermità vien altri scorto 40  
 a morir, e quant'è piú 'l mal possente,  
 al fin s'affretta in termine piú corto.  
 Del vostro sdegno súbito ed ardente,  
 s'è in voi punto ver'me d'amore, attendo  
 che siano tutte le reliquie spente. 45  
 E per questo talvolta anch'io m'accendo,  
 e non per ira, ma per dolor molto,  
 batto le man, vocifero e contendo:  
 vedermi del mio amor il premio tolto,  
 né questo pur, ma in altrettanta pena 50

vederlomi in su gli occhi (oimè!) rivolto,  
 per disperazion questo mi mena  
 a quel che piú mi spiace; e pur l'eleggo,  
 poi che 'l preciso danno assai s'affrena.  
 Con la necessità mi volgo e reggo, 55  
 da poi che la ruina manifesta  
 de le speranze mie tutte preveggo;  
 ma non perciò nel cor sempre mi resta  
 di piacervi talento e di servirvi,  
 anzi in me piú tal brama ognor si desta. 60  
 La mia ragion verrei talvolta a dirvi,  
 ma perché so che romor ne sarebbe,  
 col silenzio m'ingegno d'obedirvi.  
 Non so, ma forse ch'a taluno increbbe  
 del viver nostro insieme; che 'l suo tòsco, 65  
 nel nostro dolce a spargerlo, pronto ebbe.  
 Insomma, dal mio canto non conosco  
 d'avervi offeso, se 'l mio amor estremo  
 meritar pena non m'ha fatto vosco;  
 ma seguite, crudel: questo mai scemo 70  
 non diverrà, ma nel mio cor profondo  
 vivo si serberà fino a l'estremo.  
 Vivrà di questo il mio pensier giocondo,  
 benché per tal cagion di pianto amaro,  
 di lamenti e sospiri e doglia abondo. 75  
 Ecco che nel duello mi preparo,  
 con l'armi del mio mal, de le mie pene,  
 de l'innocenzia mia sotto 'l riparo  
 Non so se 'l vostro orgoglio ne diviene  
 maggior, o se s'appiana, mentre mira 80  
 ch'io verso 'l pianto da le luci piene  
 ben talor l'umiltà estingue l'ira,  
 ma poi talor l'accende, onde quest'alma  
 tra speranza e timor dubbia si gira.  
 Ma d'armi tali pur sotto aspra salma, 85  
 mi rendo in campo a voi, madonna, vinto,  
 e nuda porgo a voi la destra palma.  
 Se non s'è l'odio nel cor vostro estinto,  
 mi sia da voi col preparato ferro  
 un mortal colpo in mezzo 'l petto spinto: 90  
 pur troppo armata, e so ben ch'io non erro,  
 contra me sète; ed io del seno ignudo  
 l'adito ai vostri colpi ancor non serro.  
 Quel dolce sguardo umanamente crudo  
 son l'armi ond'ancidete il tristo core, 95  
 in cui viva, bench'empia, ognor vi chiudo;  
 gli strali e 'l foco e 'l laccio son d'Amore  
 l'alte vostre bellezze, a me negate,  
 onde cresce 'l desio, la spome more.  
 Queste in mio danno, aspra guerriera, usate, 100

e quanto piú di lor sète gagliarda,  
 tanto piú pronta a le ferite siate.  
 Qual cosa dal ferirmi vi ritarda?  
 Forse vi giova che d'acerba fiamma,  
 senza morir, per voi languisca ed arda. 105  
 Lasso, ch'io mi distruggo a dramma a dramma,  
 né de la mia nemica il mio gran foco  
 punto il gelido petto accende o infiamma:  
 ella si prende i miei martíri in gioco,  
 misero me, ché pur a nõve piaghe 110  
 dentro 'l mio petto non si trova loco.  
 Di quella fronte e de le luci vaghe,  
 e del dolce parlar fur gli aspri colpi,  
 che 'n parte fer quell'empie voglie paghe.  
 Volete ch'io non pianga e non v'incolpi, 115  
 e di quanto in mio scempio avete fatto  
 di voi mi lodi, e non sol vi discolpi?  
 L'armi prendete ad impiagarmi ratto,  
 e 'l mio duol disgombrando con la morte,  
 fate degno di voi magnanimo atto. 120  
 A riconciliar l'irata sorte,  
 onde 'l ciel mi minaccia oltraggio e scorno,  
 pigliate in man la spada, ardita e forte.  
 Ecco che disarmato a voi ritorno,  
 e per finir il pianto a qualche strada, 125  
 ai vostri piedi umil mi volgo intorno:  
 del vostro sdegno la tagliente spada,  
 s'altro non giova, omai prendete in mano,  
 e sopra me ferendo altèra cada.  
 Ripetete pur via di mano in mano, 130  
 mentre dal segno alcun colpo non erra,  
 e che l'oggetto avete non lontano:  
 breve fatica queste membra atterra,  
 lacere e tronche d'amorosa doglia,  
 non punto accinte a contrastar in guerra; 135  
 e s'ancor ben potessi, non n'ho voglia,  
 ma di morirvi inanzi eleggo, pria  
 ch'alcun riparo in mia difesa toglia.  
 Potete, se vi piace, essermi ria;  
 e quando usar l'asprezza non vi piaccia, 140  
 potete, se vi piace, essermi pia.  
 Quanto a me, pur ch'a voi si sodisfaccia,  
 vi dono sopra me podestà franca,  
 legato piedi e mani e gambe e braccia;  
 e vi mando per fede carta bianca, 145  
 ch'abbiate del mio cor dominio vero,  
 sí che veruna parte non vi manca.  
 Del resto assai desío piú, che non spero,  
 né so se in via di straziar m'abbiate  
 fatto l'invito, o se pur da dovero. 150

Aspetterò che voi me n'accertiate.

*Capitolo XVI de Veronica Franco*

Della Signora Veronica Franca

D'ardito cavalier non è prodezza  
 (concedami che 'l vero a questa volta  
 io possa dir, la vostra gentilezza),  
 da cavalier non è, ch'abbia raccolta  
 ne l'animo suo invito alta virtute, 5  
 e che a l'onor la mente abbia rivolta,  
 con armi insidiose e non vedute,  
 a chi piú disarmato men sospetta  
 dar gravi colpi di mortal ferute.  
 Men ch'agli altri ciò far poi se gli aspetta 10  
 contra le donne, da natura fatte  
 per l'uso che piú d'altro a l'uom diletta:  
 imbecilli di corpo, ed in nulla atte  
 non pur a offender gli altri, ma se stesse  
 dal difender col cor timido astratte. 15  
 Questo doveva far che s'astenesse  
 la vostra man da quell'aspre percosse,  
 ch'al mio feminil petto ignudo impresse.  
 Io non saprei già dir onde ciò fosse,  
 se non che fuor del lato mi traeste 20  
 l'armi vostre del sangue asperse e rosse.  
 Spogliata e sola e incauta mi coglieste,  
 debil d'animo, e in armi non esperta,  
 e robusto ed armato m'offendeste:  
 tanto ch'io stei per lungo spazio incerta 25  
 di mia salute; e fu per me tra tanto  
 passion infinita al cor sofferta.  
 Pur finalmente s'è stagnato il pianto,  
 e quella piaga acerba s'è saldata,  
 che da l'un mi passava a l'altro canto. 30  
 Quasi da pigro sonno or poi svegliata,  
 dal cansato periglio animo presi,  
 benché femina a molli opere nata;  
 e in man col ferro a essercitarmi appresi,  
 tanto ch'aver le donne agil natura, 35  
 non men che l'uomo, in armeggiando intesi:  
 perché 'n ciò posto ogni mia industria e cura,  
 mercé del ciel, mi veggo giunta a tale,  
 che piú d'offese altrui non ho paura.  
 E se voi dianzi mi trattaste male. 40  
 fu gran vostro diffetto, ed io dal danno  
 grave n'ho tratto un ben che molto vale.  
 Così nei casi avversi i savi fanno,  
 che 'l lor utile espresso alfin cavare

da quel che nuoce da principio sanno; 45  
 e cosí ancor le medicine amare  
 rendon salute; e 'l ferro e 'l foco s'usa  
 le putrefatte piaghe a ben curare:  
 benché non serve a voi questa per scusa,  
 che m'offendeste non già per giovarmi, 50  
 e 'l fatto stesso parla e sí v'accusa.

Ed io, poi che 'l ciel vòlse liberarmi  
 da sí mortal periglio, ho sempre atteso  
 a l'essercizio nobile de l'armi,  
 sí ch'or, animo e forze avendo preso, 55  
 di provocarvi a rissa in campo ardisco,  
 con cor non poco a la vendetta acceso.

Non so se voi stimate lieve risco  
 entrar con una donna in campo armato;  
 ma io, benché ingannata, v'avvertisco 60  
 che 'l mettersi con donne è da l'un lato  
 biasmo ad uom forte, ma da l'altro è poi  
 caso d'alta importanza riputato.

Quando armate ed esperte ancor siam noi,  
 render buon conto a ciascun uom potemo, 65  
 ché mani e piedi e core avem qual voi;  
 e se ben molli e delicate semo,  
 ancor tal uom, ch'è delicato, è forte;  
 e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir scemo.

Di ciò non se ne son le donne accorte; 70  
 che se si risolvessero di farlo,  
 con voi pugnar porían fino a la morte.

E per farvi veder che 'l vero parlo,  
 tra tante donne incominciar voglio io,  
 porgendo essemplio a lor di seguirlo. 75

A voi, che contra tutte sète rio,  
 con qual'armi volete in man mi volgo,  
 con speme d'atterrarvi e con desio;  
 e le donne a difender tutte tolgo  
 contra di voi, che di lor sète schivo, 80  
 sí ch'a ragion io sola non mi dolgo.

Certo d'un gran piacer voi sète privo,  
 a non gustar di noi la gran dolcezza;  
 ed al mal uso in ciò la colpa ascrivo.

Data è dal ciel la feminil bellezza, 85  
 perch'ella sia felicitate in terra  
 di qualunque uom conosce gentilezza.

Ma dove 'l mio pensier trascorre ed erra  
 a ragionar de le cose d'amore,  
 or ch'io sono in procinto di far guerra, 90  
 Torno al mio intento, ond'era uscita fuore,  
 e vi disfido a singolar battaglia.

Cingetevi pur d'armi e di valore:  
 vi mostrerò quanto al vostro prevaglia

il sesso feminil; pigliate quali 95  
 volete armi, e di voi stesso vi caglia,  
 ch'io vi risponderò di colpi tali,  
 il campo a voi lasciando e legger anco,  
 ch'a questi forse non sentiste eguali.  
 Mal difender da me potrete il fianco, 100  
 e stran vi parrà forse, a offenderne uso,  
 da me vedervi oppresso in terra stanco:  
 cosí talor quell'uom resta deluso,  
 ch'ingiuria gli altri fuor d'ogni ragione,  
 non so se per natura, o per mal uso. 105  
 Vostra di questa rissa è la cagione,  
 ed a me per difesa e per vendetta  
 carico d'oppugnarvi ora s'impone.  
 Prendete pur de l'armi omai l'eletta,  
 ch'io non posso soffrir lunga dimora, 110  
 da lo sdegno de l'animo costretta.  
 La spada, che 'n man vostra rade e fôra,  
 de la lingua volgar veneziana,  
 s'a voi piace d'usar, piace a me ancora;  
 e se volete entrar ne la toscana, 115  
 scegliete voi la seria o la burlesca,  
 ché l'una e l'altra è a me facile e piana.  
 Io ho veduto in lingua selvaghessa  
 certa fattura vostra molto bella,  
 simile a la maniera pedantesca: 120  
 se voi volete usar o questa o quella,  
 ed aventar, come ne l'altre fate,  
 di queste in biasmo nostro le quadrella,  
 qual di lor piú vi piace, e voi pigliate,  
 ché di tutte ad un modo io mi contento. 125  
 avendole perciò tutte imparate.  
 Per contrastar con voi con ardimento,  
 in tutte queste ho molta industria speso:  
 se bene o male, io stessa mi contento;  
 e ciò sarà dagli altri ancora inteso, 130  
 e 'l saperete voi, che forse vinto  
 cadrete, e non vorreste avermi offeso.  
 Ma prima che si venga in tal procinto,  
 quasi per far al gioco una levata,  
 non col ferro tagliente ancora accinto, 135  
 de la vostra canzone, a me mandata,  
 il principio vorrei mi dichiaraste,  
 poi che l'opera a me vien indirizzata.  
 «Ver unica» e 'l restante mi chiamaste,  
 alludendo a Veronica mio nome, 140  
 ed al vostro discorso mi biasmaste;  
 ma al mio dizionario io non so come  
 «unica» alcuna cosa propriamente  
 in mala parte ed in biasmar si nome.

Forse che si direbbe impropriamente, 145  
 ma l'anfibologia non quadra in cosa  
 qual mostrar voi volete espressamente.  
 Quella di cui la fama è gloriosa,  
 e che 'n bellezza od in valor eccelle,  
 senza par di gran lunga virtuosa, 150  
 «unica» a gran ragion vien che s'appelle;  
 e l'arte, a l'ironia non sottoposto,  
 scelto tra gli altri, un tal vocabol dièlle.  
 L'«unico» in lode e in pregio vien esposto  
 da chi s'intende; e chi parla altrimenti 155  
 dal senso del parlar sen va discosto.  
 Questo non è, signor, fallo d'accenti,  
 quello, in che s'inveisce, nominare  
 col titol de le cose piú eccellenti.  
 O voi non mi voleste biasimare, 160  
 o in questo dir menzogna non sapeste.  
 Non parlo del dir bene e del lodare,  
 ché questo so che far non intendeste,  
 ma senz'esser offeso da me stato,  
 quel che vi corse a l'animo scriveste, 165  
 altrui volendo in ciò forse esser grato;  
 benché me non ingiuria, ma se stesso,  
 s'altri mi dice mal, non provocato.  
 E 'l voler oscurar il vero espresso  
 con le torbide macchie degli inchiostri 170  
 in buona civiltà non è permesso;  
 e spesso avien che 'l mal talento uom mostri,  
 giovando in quello onde piú nuocer crede  
 essempli in me piú d'una volta mostri,  
 sí come in questo caso ancor si vede, 175  
 ché voi, non v'accorgendo, mi lodate  
 di quel ch'al bene ed a la virtù chiede.  
 E se ben «meretrice» mi chiamate,  
 o volete inferir ch'io non vi sono,  
 o che ve n'èn tra tali di lodate. 180  
 Quanto le meretrici hanno di buono,  
 quanto di grazioso e di gentile,  
 esprime in me del parlar vostro il suono.  
 Se questo intese il vostro arguto stile,  
 di non farne romor io son contenta, 185  
 e d'inchinarmi a voi devota, umíle;  
 ma perch'al fin de la scrittura, intenta  
 stando, che voi mi biasimate trovo,  
 e ciò si tocca e non pur s'argomenta,  
 da questa intenzion io mi rimovo, 190  
 e in ogni modo question far voglio,  
 e partorir lo sdegno ch'entro covo.  
 Apparecchiate pur l'inchiostro e 'l foglio,  
 e fatemi saper senz'altro indugio

quali armi per combatter in man toglio. 195  
 Voi non avrete incontro a me rifugio,  
 ch'a tutte prove sono apparecchiata,  
 e impazientemente a l'opra indugio  
 o la favella giornalmente usata,  
 o qual vi piace idioma prendete, 200  
 ché 'n tutti quanti sono essercitata;  
 e se voi poi non mi risponderete,  
 di me dirò che gran paura abbiate,  
 se ben cosí valente vi tenete.  
 Ma perché alquanto manco dubitate, 205  
 son contenta di far con voi la pace,  
 pur ch'una volta meco vi proviate:  
 fate voi quel che piú vi giova e piace.

*Capitolo XXIV de Veronica Franco*

*Della Signora Veronica Franca*

Sovente occorre ch'altri il suo parere  
 dice, stimando fatte alcune cose,  
 che non successer, né fur punto vere.  
 Di queste, che pur son dubbie e nascose,  
 in noi un certo istinto la natura, 5  
 che tende al peggio ed al biasmarle, pose;  
 benché null'opra è di qua giú sicura,  
 e di quel che men par ch'avvenir possa  
 sfási con piú sospetto e con paura.  
 Del mondo ingannator quest'è la possa, 10  
 che quel ch'e piú contrario al ver succeda,  
 per cagion torta, occoltamente mossa.  
 La ragion vuol ch'ogni ben di voi creda,  
 ma poi del verisimile l'effetto  
 fa che quel ch'io credei prima discreda. 15  
 Comunque sia, egli m'è stato detto:  
 se falso o ver, non importa ch'io dica  
 s'io son risolta o se n'ho alcun sospetto:  
 basta che mi tegniate per amica,  
 come infatti vi son, sí che in giovarvi 20  
 non sarei scarsa d'opra o di fatica.  
 Ed or ch'io mi conduco a ragionarvi  
 di quanto intenderete, a quel m'accosto,  
 che dè' chi fa profession d'amarvi.  
 Dunque a la mia presenza vi fu opposto 25  
 ch'una donna innocente abbiate offesa  
 con lingua acuta e con cor mal disposto;  
 e che, moltiplicando ne l'offesa,  
 quant'è colei piú stata paziente,  
 in voi l'ira si sia tanto piú accesa, 30  
 sí che, spinto da sdegno, impaziente



le man posto l'avreste adosso ancora,  
 se nol vietava alcun ch'era presente;  
 ma voi la minacciaste forte allora,  
 e giuraste voler tagliarle il viso, 35  
 osservando del farlo il tempo e l'ora.  
 Strano mi parve udir, d'un uom diviso  
 dai fecciosi costumi del vil volgo,  
 un cotal nuovo inaspettato aviso;  
 e mentre col pensiero a voi mi volgo, 40  
 de la virtute amico e de l'onesto,  
 la fede a quel che mi fu detto tolgo.  
 Da l'altra parte so quanto è molesto  
 lo spron de l'ira, e come spesso ei mena  
 a quel ch'è vergognoso ed inonesto; 45  
 né sempre la ragion, che i sensi affrena,  
 a stringer pronto in man si trova il morso,  
 e 'l gran soverchio rompe ogni catena.  
 Se per impeto d'ira il fallo è occorso,  
 non durate nel mal, ma conoscete 50  
 quanto fuor del dever siate trascorso.  
 Gli occhi del vostro senno rivolgete,  
 e quanto ingiuriar donne vi sia  
 disdicevole, voi stesso vedete.  
 Povero sesso, con fortuna ria 55  
 sempre prodotto, perch'ognor soggetto  
 e senza libertà sempre si stia!  
 Né però di noi fu certo il difetto,  
 che se ben come l'uom non sem forzate,  
 come l'uom mente avemo ed intelletto 60  
 Né in forza corporal sta la virtute,  
 ma nel vigor de l'alma e de l'ingegno,  
 da cui tutte le cose son sapute;  
 e certa son che in ciò loco men degno  
 non han le donne, ma d'esser maggiori 65  
 degli uomini dato hanno piú d'un segno.  
 Ma se di voi si reputiam minori,  
 fors'è perché in modestia ed in sapere  
 di voi siamo piú facili e migliori.  
 E che sia 'l ver, voletelo vedere? 70  
 Che 'l piú savio ancor sia piú paziente  
 par ch'a la ragion quadri ed al dovere:  
 del pazzo è proprio l'esser insolente,  
 ma quel sasso del pozzo il savio tragge,  
 ch'altri a gettarlo fu vano e imprudente 75  
 E cosí noi che siam di voi piú sagge,  
 per non contender vi portamo in spalla,  
 com'anco chi ha buon piè porta chi cagge.  
 Ma la copia degli uomini in ciò falla;  
 e la donna, perché non segua il male, 80  
 s'accomoda e sostien d'esser vassalla.

Ché se mostrar volesse quanto vale  
 in quanto a la ragion, de l'uom saría  
 di gran lunga maggiore, e non che eguale.  
 Ma l'umana progenie mancherà, 85  
 se la donna, ostinata in sul duello,  
 foss'a l'uom, com'ei merta, acerba e ria.  
 Per non guastar il mondo, ch'è sí bello  
 per la specie di noi, la donna tace,  
 e si sommette a l'uom tiranno e fello, 90  
 che poi del regnar tanto si compiace,  
 sí come fanno 'l piú quei che non sanno  
 (ché 'l mondan peso a chi piú sa piú spiace)  
 che gli uomini perciò grand'onor fanno  
 a le donne, perché cessero a loro 95  
 l'imperio, e sempre a lor serbato l'hanno.  
 Quinci sete, ricami, argento ed oro,  
 gemme, porpora, e qual è di piú pregio  
 Si pon in adornarne alto tesoro;  
 e qual conviensi al nostro senno egregio, 100  
 non sol son ricchi i nostri adornamenti  
 d'ogni pomposo e piú prezato fregio,  
 ma gli uomini a noi vengon riverenti,  
 e ne cedono 'l luogo in casa e in strada,  
 in ciò non punto tardi o negligenti. 105  
 Per questo anco è ch'a lor portar accada  
 berretta in testa, per trarla di noi  
 a qualunque dinanzi ei se ne vada;  
 e s'ancor son tra lor nimici poi,  
 non lascian d'onorar, sempre ch'occorre, 110  
 l'istesse donne de' nemici suoi.  
 Da questo argumentando si discorre  
 quanto l'offesa fatta al nostro sesso  
 la civiltà de l'uom gentile aborre.  
 Né ch'io parli cosí crediate adesso 115  
 con altro fin che di mostrarvi quanto  
 l'offender donne sia peccato espresso.  
 Informata ancor son da l'altro canto  
 chi sia colei di cui mi fu affermato  
 che ingiuriaste e minacciaste tanto: 120  
 certo questo non merita il suo stato,  
 e l'avervi 'l suo amore a tanti segni  
 in tante occasion manifestato.  
 Cessin l'offese omai, cessin gli sdegni,  
 e tanto piú che d'uom nato gentile 125  
 questi non sono portamenti degni;  
 ma è profession d'uom basso e vile  
 pugnar con chi non ha difesa o schermo,  
 se non di ciance e d'ingegno sottile.  
 Perdonatemi in ciò, ch'io troppo affermo 130  
 le colpe vostre; poi ch'io non intendo

comprender voi, piú d'alcun altro, al fermo.  
 Ma quel ch'adesso vado discorrendo  
 è quanto ad onta sua colui s'inganni,  
 che vada con le donne contendendo; 135  
 perch'al sicur di lui son tutti i danni:  
 s'ei vince, mal; e peggio, se vien vinto;  
 il rischio è certo, e infiniti gli affanni.  
 Col viso di rossore infuso e tinto,  
 d'essere stato ogni uom d'onor s'accorge 140  
 di far ingiuria a donne unqua in procinto;  
 e quanto piú 'l valor viril risorge,  
 tanto piú l'armi fuor da l'ira tratte  
 vergognando al suo loco altri riporge,  
 e si pentisce de le cose fatte 145  
 in via che se potesse frastornarle,  
 le ridurría da l'esser primo intatte.  
 Ma poi che non può adietro ritornarle,  
 con dolci modi a l'offese ripara,  
 e quanto può, si sforza d'annullarle: 150  
 ritorna ancor l'amata al doppio cara  
 nel rifar de la pace; e per turbarsi,  
 piú d'ogni parte l'alma si rischiara.  
 Cosí nel ben vien a moltiplicarsi,  
 e cosí certa son che voi farete, 155  
 sí come suol da ogni par vostro farsi:  
 e colei certo offesa o non avete,  
 o se vinto da sdegno trascorreste,  
 l'error di voi non degno emenderete.  
 Ed io di ciò vi prego in fin di queste. 160

## 2.5. Os poemas sacros da Condessa de Correggio

### *Sonetto* 40 de Veronica Gambara

Guida con la man forte al camin dritto,  
 Signor, le genti Tue ch'armate vanno  
 per dar a' Tuoi nemici acerbo danno  
 e per Tua gloria a far Cesare invitto. 4  
 Quell'ira e quel furor, che già in Egitto  
 mostrasti, adopra or contra quei che stanno  
 duri per colmar noi d'eterno affanno,  
 qual Faraone il Tuo Israele afflitto. 8  
 Mira con pietoso occhio e vedrai quanto,  
 per racquistar la già perduta gregge,  
 s'affliga ed usi ogni arte il Pastor santo; 11  
 fa che si vegga che 'l favor Tuo regge  
 quest'alta impresa, alfin cagion di tanto  
 utile e onor a la cristiana legge. 14

*Sonetto 55 de Veronica Gambara*

Oh gran misterio, e sol per fede inteso!  
 Fatto è 'l bel corpo tuo tempio di Dio,  
 Vergine santa, e 'n quello, umile e pio,  
 è per propria virtù dal Ciel disceso! 4  
 Fu de l'umiltà tua sì forte acceso,  
 e tanto di salvarne ebbe desio  
 ch'in te si chiuse, e di te fuori uscìo  
 non tocco il virginal chiostro od offeso! 8  
 Creossi in te, come nel bianco vello  
 la celeste rugiada, arida essendo  
 la terra ed egli sol d'acqua ripieno! 11  
 Questo l'effetto fu, fu il segno quello;  
 però teco cantiamo oggi dicendo:  
 «Gloria al Signor, non mai lodato a pieno!» 14

*Sonetto 59 de Veronica Gambara*

Tu che di Pietro il glorioso manto  
 vesti felice e del Celeste Regno  
 hai le chiavi in governo, onde sei degno  
 di Dio ministro e Pastor saggio e santo: 4  
 mira la greggia a te commessa e quanto  
 la scema il fiero lupo, e poi sostegno  
 sicuro l'una dal tuo sacro ingegno  
 riceva e l'altro giusta pena e pianto! 8  
 Scaccia animoso fuor del ricco nido  
 i nemici di Cristo or che i duo regi  
 ogni lor cura e studio hanno a te volto! 11  
 Se ciò farai non fia men chiaro il grido  
 de l'opre tue leggiadre e fatti egregi  
 che fia di quello il cui gran nome hai tolto! 14

*Sonetto 66 de Veronica Gambara*

Mira, Signor, la stanca navicella  
 di Pietro, che, nel mar da fieri venti  
 spinta, va errando, e par che si lamenti  
 di questa fluttuosa e ria procella. 4  
 Mira che sola in questa parte e in quella,  
 smarrita, corre, e con dogliosi accenti  
 Ti dimanda soccorso, e Tu consenti  
 che finor possa in lei nemica stella? 8  
 Nave senza nocchier, senza pastore  
 non può star gregge, che da l'onde l'una  
 l'altro è da lupi travagliato e morto; 11  
 Signor, dunque, provvedi, e il Tuo favore  
 spira a chi sappia in la maggior fortuna  
 questa barca condur felice in porto. 14

## 2.6. Poemas de elegia: expressões de dor na alma

*Sonetto 1* de Veronica Gambarà

Più volte il miser cor avea assaltato  
 Amor, né mai potendo averne onore,  
 ma sempre ritrovando il suo vigore  
 forte, talché di speme era privato; 4  
 onde, essendo esso un giorno assai turbato,  
 usando ogni sua forza e ogni valore  
 deliberò aver prigione il core,  
 e poi tenerlo in eterno legato. 8  
 Così gli riuscì che i fati rei,  
 ponendo inanzi a me tuo sacro aspetto,  
 posono in servitù gli spirti mei; 11  
 da indi in qua l'imagin tua nel petto  
 porto scolpita, talché dove sei  
 sempre è la mente mia con l'intelletto. 14

*Capitolo III* de Veronica Franco

## Della Signora Veronica Franca

Questa la tua fedel Franca ti scrive,  
 dolce, gentil, suo valoroso amante;  
 la qual, lunge da te, misera vive.  
 Non cosí tosto, oimè, volsi le piante  
 da la donzella d'Adria, ove 'l mio core 5  
 abita, ch'io mutai voglia e sembante:  
 perduto de la vita ogni vigore,  
 pallida e lagrimosa ne l'aspetto,  
 mi fei grave soggiorno di dolore;  
 e, di languir lo spirito costretto, 10  
 de lo sparger gravosi afflitti lai,  
 e del pianger sol trassi alto diletto.  
 Oimè, ch'io 'l dico e 'l dirò sempre mai  
 che 'l viver senza voi m'è crudel morte,  
 e i piaceri mi son tormenti e guai. 15  
 Spesso, chiamando il caro nome forte,  
 Eco, mossa a pietà del mio lamento,  
 con voci tronche mi rispose e corte;  
 talor fermossi a mezzo corso intento  
 il sole e 'l cielo, e s'è la terra ancora 20  
 piegata al mio sí flebile contento;  
 da le loro spelunche uscite fuora,  
 piansero fin le tigri del mio pianto  
 e del martír che m'ancide e m'accora;  
 e Progne e Filomena il tristo canto 25

accompagnaron de le mie parole,  
facendomi tenor dí e notte intanto.

Le fresche rose, i gigli e le viole  
arse ha 'l vento de' caldi miei sospiri,  
e impallidir pietoso ho visto il sole; 30  
nel mover gli occhi in lagrimosi giri  
fermarsi i fiumi, e 'l mar depose l'ire  
per la dolce pietà de' miei martíri.

Oh quante volte le mie pene dire  
l'aura e le mobil foglie ad ascoltare 35  
si fermar queste e lasciò quella d'ire!

E finalmente non m'avien passare  
per luogo ov'io non veggia apertamente  
del mio duol fin le pietre lagrimare.

Vivo, se si può dir che quel ch'assente 40  
da l'anima si trova viver possa;

vivo, ma in vita misera e dolente:  
e l'ora piango e 'l dí ch'io fui rimossa  
da la mia patria e dal mio amato bene,  
per cui riduco in cenere quest'ossa. 45

Fortunato 'l mio nido, che ritiene  
quello a cui sempre torno col pensiero,  
da cui lunge mi vivo in tante pene!

Ben prego il picciol dio, bendato arciero,  
che m'ha ferito 'l cor, tolto la vita, 50  
mostrargli quanto amandolo ne pèro.

Oh quanto maledico la partita  
ch'io feci, oimè, da voi, anima mia,  
bench'a la mente ognor mi sète unita,  
ma poi congiunta con la gelosia, 55  
che, da voi lontan, m'arde a poco a poco  
con la gelida sua fiamma atra e ria!

Le lagrime, ch'io verso, in parte il foco  
spengono; e vivo sol de la speranza  
di tosto rivedervi al dolce loco. 60

Subito giunta a la bramata stanza,  
m'inchinerò con le ginocchia in terra  
al mio Apollo in scienza ed in sembianza;

e da lui vinta in amorosa guerra,  
seguiròl di timor con alma cassa 65  
per la via del valor ond'ei non erra.

Quest'è l'amante mio, ch'ogni altro passa  
in sopportar gli affanni, e in fedeltate  
ogni altro piú fedel dietro si lassa.

Ben vi ristorerò de le passate 70  
noie, signor, per quanto è 'l poter mio,  
giungendo a voi piacer, a me bontate,  
troncando a me 'l martír, a voi 'l desio.

*Sonetto 2* de Veronica Gambarà

Essendo l'ora del partir mio gionta,  
 che non da te ma i' parto da me stessa,  
 da sì grave dolor l'alma è oppressa  
 che in pochi giorni io resterò defonta. 4  
 Ma nova pena al cor m'è sopragionta,  
 da un crudel dubio sol, lassa! processa,  
 qual fa che a morte, ahimè! più ognor appressa  
 questa mia vita con la tua congionta. 8  
 Il dubio che 'l mio cor afflige e preme  
 è che so te non mai aricordarti  
 di chi sempre per te languisce e geme; 11  
 onde ti mando i guanti tuoi per darti  
 memoria di chi è gionto a l'ore estreme  
 per troppo lagrimar sol per lassarti. 14

*Capitolo XIX* de Veronica Franco

## Della Signora Veronica Franca

Quel che ascoso nel cor tenni gran tempo  
 con doglia tal, ch'a la lingua contese  
 narrar le mie ragioni a miglior tempo;  
 quelle dolci d'amor amare offese,  
 che di scovrirle tanto altri val meno, 5  
 quanto ha piú di far ciò le voglie accese:  
 or che la piaga s'è saldata al seno  
 col rivoltar degli anni, onde le cose  
 mutan di qua giú stato e vengon meno,  
 vengo a narrar, poi che se ben noiose 10  
 a sentir furo, ne la rimembranza  
 or mi si volgon liete e dilettose.  
 Così spesso di far altri ha in usanza  
 dopo 'l corso periglio, e maggiormente  
 se d'uscirne fu scarsa la speranza. 15  
 Or sicura ho 'l pericolo a la mente,  
 quando da 'be' vostr'occhi e dal bel volto  
 contra me spinse Amor la face ardente:  
 ed a piagarmi in mille guise vòlto,  
 dal fiume ancor de la vostra eloquenza 20  
 il foco del mio incendio avea raccolto.  
 L'abito vago e la gentil presenza,  
 la grazia e le maniere al mondo sole,  
 e de le virtù chiare l'eccellenza,  
 fur ne la vista mia lucido sole, 25  
 che m'abbagliar e m'arser di lontano,  
 sí ch'a tal segno andar Febo non suole.  
 Ben mi fec'io solecchio de la mano,  
 ma contra sí possente e fermo oggetto

ogni riparo mio fu frale e vano; 30  
 pur rimasi ferita in mezzo 'l petto,  
 sí che, perduto poscia ogni altro schermo,  
 arder del vostro amor fu 'l cor costretto:  
 e con l'animo in ciò costante e fermo  
 vi seguitai; ma mover non potea 35  
 il piede stretto d'assai nodi e infermo.  
 Tanta a me intorno guardia si facea,  
 che d'assai men dal cielo a Danae Giove  
 in pioggia d'oro in grembo non cadea.  
 Ma l'ali, che 'l pensier dispiega e move, 40  
 chi troncar mi potéo, se mi fu chiuso  
 al mio arbitrio l'andar co' piedi altrove?  
 Pronto lo spirto a voi venía per uso,  
 né tardava il suo volo, per trovarsi  
 del grave pianto mio bagnato e infuso. 45  
 E bench'al mio bisogno aiuti scarsi  
 fosser questi, vivendo mi mantenni,  
 come in necessità spesso suol farsi;  
 e cosí sobria in mia fame divenni,  
 ch'assai men che d'odor nel mio digiuno 50  
 sol di memoria il cor pascer convenni.  
 Cosí, senza trovar conforto alcuno,  
 la soverchia d'amor pena soffersi,  
 in stato miserabile importuno:  
 nel qual ciò che i tormenti miei diversi 55  
 far non poter, col tempo i miei pensieri  
 vari da quel ch'esser solean poi fersi.  
 Voi ve n'andaste a popoli stranieri  
 ed io rimasi in preda di quel foco,  
 che senza voi miei dí fea tristi e neri; 60  
 ma procedendo l'ore, a poco a poco  
 del bisogno convenni far virtute,  
 e dar ad altre cure entro a me loco.  
 Questa fu del mio mal vera salute:  
 cosí divenne alfin la mente sana 65  
 da le profonde mie gravi ferute:  
 il vostro andar in region lontana  
 saldò 'l colpo, benché la cicatrice  
 render non si potesse in tutto vana.  
 Forse stata sarei lieta e felice 70  
 nel potervi goder a mio talento,  
 e forse in ciò sarei stata infelice.  
 La gran sovrabondanza del contento  
 potrà la somma gioia aver cangiato  
 in noioso e gravissimo tormento; 75  
 e se da me 'n disparte foste andato,  
 in tempo di mio tanto e di tal bene,  
 infinito il mio duol sarebbe stato.  
 Cosí non vòlse 'l ciel liete e serene



far l'ore mie, per non ridurmi tosto 80  
 in prova di piú acerbe e dure pene.  
 Ond'io di quanto fu da lui disposto  
 restar debbo contenta; e pur non posso  
 non desiar ch'avenisse l'opposto.  
 Da quel che sia 'l mio desiderio mosso 85  
 in questo stato, non so farne stima,  
 ché s'è da me quel primo amor rimosso.  
 Quanto cangiato in voi da quel di prima  
 veggio 'l bel volto! Oh in quanto breve corso  
 tutto rode qua giuso il tempo, e lima! 90  
 Di molta gente nel comun concorso  
 quante volte vi vidi e v'ascoltai,  
 e dal bel vostro sguardo ebbi soccorso!  
 E se ben il mio amor non vi mostrai,  
 o che 'l faceste a caso, o per qual sia 95  
 altra cagion, benigno vi trovai:  
 per ch'ora in una ed ora in altra via  
 di devoto parlar, con atto umano,  
 volgeste a me la fronte umile e pia;  
 e nel contar il ben del ciel sovrano, 100  
 v'affisaste a guardarmi, e mi stendeste,  
 or larghe or giunte, l'una e l'altra mano;  
 ed altre cose simili faceste,  
 ond'io tolsi a sperar che del mio amore  
 cautamente pietoso v'accorgeste. 105  
 Quinci s'accrebbe forte il mio dolore  
 di non poter al gusto d'ambo noi  
 goder la vita in gioia ed in dolzore.  
 Mesi ed anni trascorsero da poi,  
 ond'a me variar convenne stile, 110  
 com'ancor forse far convenne a voi.  
 Or vi miro non poco dissimile  
 da quel che sollevate esser davante,  
 de l'età vostra in sul fiorito aprile.  
 Oh che divino angelico sembante, 115  
 quel vostro, atto a scaldar ogni cor era  
 d'agghiacciato e durissimo diamante!  
 Or, dopo così lieta primavera,  
 forma d'autunno, assai piú che d'estate,  
 varia vestite assai da la primiera. 120  
 E se ben in viril robusta etate,  
 l'oro de la lanugine in argento  
 rivolto, quasi vecchio vi mostrate;  
 benché punto nel viso non s'è spento  
 quel lume di beltà chiara e serena, 125  
 ch'abbaglia chi mirarvi ardisce intento.  
 Questa con la memoria mi rimena  
 del vostro aspetto a la prima figura,  
 ond'ebbi già per voi sí crudel pena;

e mentre 'l pensier mio stima e misura, 130  
     e pareggia l'effigie di quegli anni  
     con questa de l'età d'or piú matura,  
 di fuor sento scaldarmi il petto e i panni,  
     senza che però 'l cor dentro si mova,  
     per la memoria de' passati affanni. 135  
 In questo l'alma un certo affetto prova,  
 ch'io non so qual ei sia; se non che vosco  
     l'esser e 'l ragionar mi piace e giova;  
     e se 'l giudizio non ho sordo e losco,  
     quest'è de l'amicizia la presenza, 140  
 ch'al volto ed a la voce io la conosco.  
     Del mio passato amor da la potenza  
     queste faville in me sono rimaste.  
     piú temperate e di minor fervenza:  
 da queste accesa, le mie voglie caste 145  
     in quella guisa propria di voi formo,  
     che 'l santo amor a circoscriber baste.  
     In amicizia il folle amor trasformo,  
     e pensando a le vostre immense doti,  
     per imitarvi l'animo riformo; 150  
 e se 'n ciò i miei pensier vi fosser noti,  
     i moderati onesti miei desiri  
     non lascereste andar d'effetto vuoti.  
 Per cui convien ch'ognor brami e desiri  
     de le vostre virtù gustar il frutto, 155  
     e quando far nol posso, ne sospiri.  
     Ma se convien a voi cangiar ridotto,  
     e peregrin da noi gir in disparte,  
     non mi negate il favor vostro in tutto.  
 Basta che se ne porti una gran parte 160  
     seco la mia fortuna: in quel che resta  
     supplite con gli inchiostri e con le carte.  
     Non vi sia la fatica in ciò molesta,  
 poi che l'alma affannata, piú ch'altronde,  
     quinci gloriosa si può far di mesta. 165  
     Quando siate di là da le salse onde,  
     vi prego con scritte visitarmi  
     piene d'amor che grato corrisponde:  
     e volendo piú a pieno sodisfarmi,  
     questo potrete agevolmente farlo 170  
     con alcuna vostr'opera mandarmi.  
 E quand'io non sia degna d'impetrarlo,  
     per alcun vanto espresso che 'n me sia,  
     da la vostra bontà voglio sperarlo;  
     da la vostra infinita cortesia, 175  
 benché convien a l'amor ch'io vi porto  
     che da voi ricompensa mi si dia.  
 E facendo altrimenti, avreste il torto:  
     ond'io, per non far debil mia ragione,

del dever v'ammonisco, e non v'essorto 180  
 Si voglion certo amar quelle persone,  
 da le quai noi amati si sentimo:  
 così la buona civiltà dispone;  
 e tanto importa ad amar esser primo,  
 che se l'amato a ridamar non vola, 185  
 macchia ogni sua virtù d'oscuro limo.  
 Questo è che mi confida e mi consola:  
 che cader non vorrete in cotal fallo,  
 ch'ogni ornamento a la virtute invola.  
 Come bel fiore in lucido cristallo, 190  
 traspar ne le vestigie vostre esterne  
 lo spirito ch'altrui rado il ciel tal dàllo:  
 l'alma in voi nel sembante si discerne,  
 che di vaghezza exterior contende  
 con le virtuti de la mente interne. 195  
 Ben chi è tal, se lo specchio inanzi prende,  
 dilettato dal ben che 'n lui fuor vede  
 a far simile al volto il senno attende;  
 e mentre move per tai scale il piede,  
 nel proporzionar tal di se stesso, 200  
 ogni condizion mortale eccede.  
 Beato voi, cui far questo è concesso  
 e cotanto alto già sète salito,  
 che nullo avete sopra, e pochi presso!  
 Ben quindi fate ognor cortese invito, 205  
 la man porgendo altrui, perché su monti,  
 di zelo pien di carità infinito;  
 ma tutti non han piè veloci e pronti,  
 sí come voi, in così ardua strada,  
 e voi 'l sapete, senza ch'io 'l racconti. 210  
 Ma però nulla in suo valor digrada  
 la vostra dignità, se in ciò s'abbassa  
 per sostener chi v'ama, che non cada.  
 Io, sol nel primo entrar già vinta e lassa,  
 il vostro aiuto di lontan sospiro 215  
 con occhi lagrimosi e fronte bassa:  
 volgete il guardo a me con dolce giro,  
 ed a la mia devozione atteso,  
 degnatemi d'alcun vostro sospiro.  
 Ciò ne la vostra assenza a me conteso 220  
 prego non sia, e del vostro ozio ancora  
 alcuno spazio a scrivermi sia speso  
 alcuna rara e minima dimora  
 in quest'uso per me da voi si spenda,  
 poi ch'a servirvi io son pronta ad ogni ora. 225  
 Dal mio canto, non fia mai che sospenda  
 il suo corso la penna, e che con l'alma  
 a compiacervi tutta non intenda.  
 E se non vi sarà gravosa salma

il legger le mie lettere, vedrete 230  
 che di scrivervi spesso avrò la palma:  
 questa con vostra man voi mi darete,  
 e de l'amor in amicizia vòlto,  
 dagli andamenti miei v'accorgerete.  
 Non tengo ad altro il mio pensier rivolto, 235  
 se non a farvi di mia fede certo,  
 e mostrarvi 'l mio cor simile al volto,  
 senza richieder da voi altro in merto,  
 se non che 'n grado il mio affetto accettiate,  
 a voi da me pien d'osservanzia offerto; 240  
 e che innanzi al partir mi concediate  
 ch'io vi parli e v'inchini; e quando poi  
 siate altrove, di me vi ricordiate,  
 perch'io 'l farò con usura con voi.  
 Del visitarne scrivendo, non parlo, 245  
 scambievolmente intra di noi,  
 ché ben son certa che verrete a farlo,  
 questo officio gentil meco pigliando,  
 che 'n alcun modo io non son per lasciarlo.  
 Né altro: di buon cor mi raccomando. 250

*Sonetto 3 de Veronica Gambarà*

Quando sarà ch'io mora,  
 Amor, se 'n questa cruda dipartita  
 non può tanto dolor finir mia vita?  
 Qualor avien ch'io pensi  
 quel che dir mi volea l'ultimo sguardo 5  
 e 'l partir lento e tardo,  
 con quei sospir sì accensi,  
 come pon star in me l'anima e i sensi?  
 S'allor ch'io gli odii dire  
 quell'ultime parole in tanto ardore 10  
 non mi s'aperse il core,  
 e non potei morire,  
 quando potrò mai più di vita uscire?  
 Io n'uscirò, ch'a tant'aspro martire  
 non potrò già durar, vederme priva 15  
 e sì lungi da lui, e che sia viva!

*Capitolo XX de Veronica Franco*

*Della Signora Veronica Franca*

Questa quella Veronica vi scrive,  
 che per voi, non qual già libera e franca,  
 or d'infelice amor soggetta vive;  
 per voi rivolta da via dritta a manca,  
 uom ingrato, crudel, misera corre 5

dove 'l duol cresce e la speranza manca.  
 Con tutto questo non si sa disciorre  
 dal vostro amor, né puote, né desía,  
 e del suo mal la medicina aborre;  
 disposta o di trovar mente in voi pia, 10  
 o, del servirvi nell'acerba impresa,  
 giunger a morte intempestiva e ria.  
 Senza temer pericolo od offesa,  
 a la pioggia, al sereno, a l'aria oscura  
 vengo, da l'alma Citerea difesa, 15  
 per veder e toccar almen le mura  
 del traviato lontan vostro albergo,  
 per disperazion fatta sicura.  
 Per strada errando, gli occhi ai balconi ergo  
 de la camera vostra; e fuor del petto 20  
 sospiri e pianto d'ambo i lumi aspergo.  
 Di buio ciel sotto povero tetto,  
 de la sorte mi lagno empia e rubella,  
 e del mio mal ch'a voi porge diletto.  
 Senza veder con cui dolermi stella, 25  
 ne le tenebre fisi i lumi tengo,  
 che fûr duci d'Amor ne la via fella;  
 e poi ch'al terren vostro uscio pervengo,  
 porgo i miei preghi a l'ostinate porte,  
 né di basciar il limitar m'astengo. 30  
 - Deh siatemi in amor benigne scorte;  
 apritemi 'l sentier del mio ben chiuso,  
 del notturno mio error per uso accorte.  
 Di letal sonno e tu, custode, infuso,  
 desto al latrar de' tuoi vigili cani, 35  
 non far il prego mio vano e deluso:  
 deh, pietoso ad aprirmi usa le mani,  
 cosí i ceppi servili aspri dal piede  
 del continuo ti stian sciolti e lontani! -  
 Ma ch'è quel che da me, lassa, si chiede? 40  
 - Vattene in pace - il portinaio dice, -  
 ché le notti il signor qui non risiede;  
 ma del suo amor a far lieta e felice  
 un'altra donna, con lei dorme e giace,  
 e tu invan qui ti consumi, infelice. 45  
 Vattene, sconsolata; e s'aver pace  
 non puoi, pur con saldo animo sopporta  
 quel ch'al destino irrevocabil piace. -  
 Talor, per gran pietà di me, la porta  
 geme in suon roco, come quando è mossa, 50  
 nei cardini, a serrarsi o aprir, distorta;  
 ed io, quindi col piè debil rimossa,  
 ne le braccia di tal che m'accompagna  
 del viver cado poco men che scossa.  
 Il suo pianto dal mio non discompagna 55

quel mio fedel ch'è meco, e d'un tenore  
 meco del mio martír grida e si lagna.  
 Dure disagguaglianze in aspro amore,  
 poi ch'a chi m'odia corro dietro, e fuggo  
 da chi de l'amor mio languisce e more! 60  
 E cosí ad un me stessa ed altrui struggo,  
 e 'l sangue de le mie e l'altrui vene  
 col mio grave dolor consumo e suggo:  
 benché da l'altro canto le mie pene  
 forse consolan altra donna, e 'l pianto 65  
 con piacer del mio amante al cor perviene.  
 Ma chi puote esser mai spietato tanto,  
 che s'allegri, se pur non può dolersi,  
 lacero il sen vedermi in ogni canto?  
 Lassa, la notte e 'l dí far prose e versi 70  
 non cesso in varia forma, in vario stile,  
 sempre a un oggetto coi pensier conversi;  
 e s'ha quest'opre il mio signor a vile,  
 men mal è assai che se 'n mia onta e in strazio  
 leggerle con colei ha preso stile 75  
 Per me lieto non è di tempo spazio,  
 e di quel dond'a me si niega il gusto  
 altra si stanca, e fa 'l suo desir sazio.  
 Quant'è per me difficultoso, angusto,  
 quel ch'ad altri è camin facile e piano! 80  
 Colpa d'Amor iniquitoso, ingiusto.  
 Ma da la crudeltà se 'l gir lontano  
 ad uom nobil s'aspetta veramente,  
 e l'aver facil alma in petto umano;  
 se quanto altri è piú chiaro e piú splendente 85  
 per natura, per sangue e per fortuna.  
 chi l'ama ridamar deve egualmente;  
 voi 'n cui 'l ciel tutte le sue grazie aduna,  
 dovete aver pietà di me, che v'amo  
 sí che 'n questo non trovo eguale alcuna. 90  
 E quanto piú ne' miei sospir vi chiamo,  
 d'esser udita (a dir il vero) io merto,  
 e quanto piú con voi conversar bramo.  
 Non è d'ingegno indizio oscuro e incerto,  
 c'ha gusto de le cose piú eccellenti, 95  
 conoscer e stimar il vostro merto.  
 Deh sentite pietà de' miei tormenti,  
 se de le tigri non sète del sangue,  
 e se non vi nudrir l'idre e i serpenti.  
 Ne la mia faccia pallida ed essangue 100  
 fede acquistate de la pena cruda,  
 onde 'l mio cor innamorato langue.  
 Né anch'io d'orsa, che 'n cieco antro si chiuda,  
 nacqui; né l'erbe stesa mi nudriro,  
 come vil bestia, in su la terra ignuda; 105

ma tai del mio buon seme effetti usciro,  
 ch'alcun non ha da recarsi ad oltraggio,  
 se del suo amor io lagrimo e sospiro.  
 Ciò dir basti parlando con uom saggio,  
 ché far con voi per questa strada acquisto 110  
 nel mio pensiero intenzion non aggio;  
 ma del mio stato ingiurioso e tristo  
 cerco indurvi a pietà con le preghiere,  
 e di sospir col largo pianto misto.  
 Ch'al segno de le doti vostre altiere 115  
 alcun raro in me pregio non arrive,  
 questo ogni ragion porta, ogni dovere;  
 ma quel che dentro 'l petto Amor mi scrive  
 con lettere d'oro di sua man, leggete,  
 se 'l mio merto ha con voi radici vive. 120  
 L'obbligo de l'amante vederete  
 d'esser grato a l'amor simile al mio,  
 se con occhio sottil v'attenderete.  
 Ma né con questo voglio acquistarvi io:  
 solo a l'alta pietà del mio martíre 125  
 farvi per cortesia benigno e pio.  
 Il mio continuo e misero languire,  
 l'amorose querele ond'io vi prego,  
 vi faccian del mio duol pietà sentire:  
 gran forza suol aver di donna prego 130  
 negli animi gentil ch'ancor non ame;  
 ed io, d'amor accesa, a voi mi piego.  
 Prima che 'l duol di me si sazii e sbrame,  
 e mi riduca in cenere quest'ossa,  
 date ristoro a le mie ardenti brame; 135  
 porgete alcun rimedio a la percossa,  
 che d'aspra angoscia versa un largo fonte?  
 e mi spolpa, e mi snerva, e mi disossa;  
 scemate il grave innaccessibil monte  
 di quei ch'amando voi sostengo affanni, 140  
 con voglie in tutti i casi a soffrir pronte;  
 movetevi a pietà de' miei verdi anni,  
 onde, da la virtù vostra sospinta,  
 cado d'Amor nei volontari inganni.  
 Ed a morir per voi sono anco accinta, 145  
 se d'utile e d'onor esser vi puote  
 che per voi resti la mia vita estinta.  
 Grato suono a l'orecchie mie percuote  
 che non sosterrà un uom sí valoroso  
 d'effetto far le mie speranze vuote. 150  
 Da l'aspetto sí dolce ed amoroso  
 non debbo sospettar di morte o pena,  
 né d'altro incontro a me grave e noioso.  
 Ma chi, fuor d'uso, a ben sperar mi mena?  
 Lassa, e pur so che sorge 'l nembo e nasce 155

sovente in mezzo a l'aria piú serena;  
 e cosí sotto un bel volto si pasce  
 spesso un cor empio degli altrui martíri,  
 qual che tra' fior vedersi angue non lasce.  
 Ma se 'n voi non han forza i miei sospiri, 160  
 a la nobiltà vostra, a la virtute,  
 volgete con giudizio i lenti giri.  
 Non debbo disperar di mia salute,  
 s'ai costumi gentil vostri ho rispetto,  
 ed a le mie profonde aspre ferute; 165  
 ma poi di quel che m'incontra, l'effetto  
 di tormento maggior, di maggior doglia,  
 mi dà certezza ognor, non pur sospetto:  
 benché d'umil trionfo indegna spoglia  
 fia la mia vita, se, per troppo amarvi, 170  
 dal vostro orgoglio avien che mi si toglia.  
 Ma s'al mio mal non puote altro piegarvi,  
 l'esser io tutta vostra mi conceda  
 ch'io possa almeno in tanto duol pregarvi  
 forse fia che l'orecchie e 'l cor vi fieda 175  
 il mio cordoglio, assai minore espresso  
 di quel ch'al ver perfetto si richieda.  
 Tanto a me di vigor non è concesso,  
 ch'esprimer di quel colpo il dolor vaglia,  
 ch'io porto ne le mie viscere impresso: 180  
 in dir sí com'Amor empio m'assaglia,  
 sí come oscura la mia vita ei renda,  
 lo stil debile a l'opra non s'agguaglia.  
 Da voi 'l mio mal nel mio amor si comprenda,  
 ch'è tanto quanto amabile voi sète; 185  
 e pia la vostra man ver'me si stenda:  
 quella, in aiuto, man non mi si viete,  
 che 'l nodo seppe ordire al duro laccio  
 de la gravosa mia tenace rete;  
 e 'l volto, onde qual neve al sol mi sfaccio, 190  
 che m'invaghío di sua bella figura,  
 soccorra a quel dolor ch'amando taccio.  
 D'alta virtù la divina fattura,  
 che 'n voi s'annida come in dolce stanza,  
 il cui splendor m'accende oltra misura, 195  
 l'animo di piegarvi abbia possanza,  
 sí che in tanto penar mi concediate  
 alcun sostegno di gentil speranza.  
 Non dico che di me v'innamorate,  
 né che, com'io per voi son tutta fiamma, 200  
 d'un amor cambievole m'amiate:  
 del vostro foco ben picciola dramma  
 ristorar può quell'incendio crudele,  
 che s'io cerco ammorzarlo, e piú m'infiamma.  
 Amor, s'ho con voi merto, vi rivele; 205



e le parti, c'ho in me di voi non degne,  
 agli occhi vostri dolce offuschi e cele,  
 sí che prima ch'a morte amando io vegne,  
 quella mercé da voi mi si conceda,  
 che sgombri 'l pianto ond'ho le luci pregne. 210  
 Lassa, che s'un nemico a l'altro chieda  
 al suo bisogno aiuto, ei gli vien dato,  
 ché la virtù convien che gli odii ecceda;  
 ed io creder devrò ch'aspro ed ingrato  
 esser mi debba il mio signor diletto, 215  
 perch'ei sia forse d'altra innamorato?  
 Oimè! che, d'altra standosi nel letto,  
 me lascia raffreddar sola e scontenta,  
 colma d'affanni e piena di dispetto:  
 altra ei fa del suo amor lieta e contenta, 220  
 e del mio mal con lei fors'ancor ride,  
 che vanagloriosa ne diventa.  
 Quanto per me si lagrima e si stride,  
 dolce contento è de le loro orecchie,  
 da cui 'l mio amor negletto si deride. 225  
 Cosí convien che sempre m'apparecchie  
 a soffrir nuovi di fortuna colpi,  
 e che 'n novello strazio alfin m'inviechie.  
 Né però avien che del mio affanno incolpi  
 chi piú devrei; ned in mercé mi valse 230  
 quanto in ciò piú credei che piú 'l discolpi.  
 Oimè, che troppo duro Amor m'assalse,  
 poi che per farmi di miseria essemplio,  
 m'insidia ancor con sue speranze false.  
 Da un canto il certo mio danno contempio; 235  
 e perché 'l duol piú nuoccia meno atteso,  
 di speme al van desio conforme m'empio.  
 Non fosse almen da voi medesmo offeso  
 l'affetto uman del gentil vostro seno  
 ne l'essermi il soccorso, oimè, conteso. 240  
 D'ogni mia avversità mi duol via meno,  
 che di veder ch'a voi s'ascriva il fallo  
 di quanto in amar voi languisco e peno.  
 Ben sapete, crudel, che 'l mondo udràllo,  
 e con mia dolce ed amara vendetta 245  
 d'ogn'intorno la fama porteràllo.  
 Né cosí vola fuor d'arco saetta,  
 com'al mio essemplio mosse fuggiranno  
 d'amarvi a gara l'altre donne in fretta;  
 e quanto del mio mal pietate avranno, 250  
 tanto, dal vostro orgoglio empio a schivarsi,  
 caute a l'esperienza mia saranno  
 Oh che pregiata e nobil virtù, farsi  
 anco amar in paese sconosciuto  
 col benigno e pietoso altrui mostrarsi! 255

E quante volte è in tal caso avvenuto  
 che de' meriti altrui senz'altro il grido  
 d'uom ignoto ave 'l cor arder potuto!  
 Ond'io, che di mie doti non mi fido,  
 pensando che voi sète uom degno e chiaro, 260  
 da me la speme in tutto non divido;  
 anzi, nel colmo del mio stato amaro  
 lusingando me stessa, attender voglio  
 al mio dolor da voi schermo e riparo,  
 poi che di grand'onor il mio cordoglio 265  
 esser vi può, se pronto a sovenirmi  
 sarete, mentre a voi di voi mi doglio:  
 se non, vedrete misera morirmi.

*Sonetto 6* de Veronica Gambarà

Libra non son, né mai libra esser spero  
 dal crudel laccio ove già fui legata,  
 perché troppo mortal la piaga è stata  
 che già ferì mio cor puro e sincero. 4  
 Né libra mai sarò da un sol pensiero,  
 nel qual dì e notte sempre isto occupata,  
 che la mia libertà, qual t'ho donata,  
 non sprezzì, ahimè! tuo cor superbo e fiero. 8  
 Né libra da timor, né libra ancora  
 mai sarò da martir, da acerbe pene  
 che mi affligon per te, crudele, ognora. 11  
 Alfin né libra mai da tue catene  
 starò, crescendo in me più d'ora in ora  
 varie passion per te soavi e amene. 14

*Capitolo XXI* de Veronica Gambarà

Della Signora Veronica Franca

Io dicea: - Mio cor, se ciò mi fanno  
 l'armi mie proprie, quelle, onde mi punge  
 la fortuna crudel, che mi faranno? -  
 S'io stessa, col fuggir dal mio ben lunge,  
 sento che 'l duol via piú mi s'avvicina, 5  
 che la partenza mia mel ricongiunge;  
 al mio languir contraria medicina  
 certo avrò preso al vaneggiar del core,  
 che per misera strada m'incamina.  
 Lassa, or mi pento del commesso errore, 10  
 anzi non mossi cosí tosto il passo  
 dal dolce loco ov'abita 'l mio amore,  
 ch'io dissi: - Oimè! dunque è pur ver ch'io lasso  
 quella terra e quell'acque, ove 'l mio sole  
 di splendor rende ogni altro lume casso? - 15

E se ridir potessi le parole,  
 che volgandomi indietro al caro suolo  
 dissi, qual chi lasciar ciò ch'ama suole,  
 vedrei gli augelli ancor con lento volo  
 seguirmi ad ascoltar il mio lamento, 20  
 alternando in pia voce il mio gran duolo;  
 vedrei qual già fermarsi a udirmi 'l vento,  
 e quetar le procelle, e i boschi e i sassi  
 moversi a la pietà del mio tormento.  
 Ma per troppo gridar afflitti e lassi 25  
 sono i miei spirti, onde già i pesci e l'onde  
 le mie miserie a meco pianger trassi.  
 Tanta rena non han d'Adria le sponde,  
 quante volte il suo nome allor chiamai,  
 com'or qui 'l chiamo, ov'Eco sol risponde. 30  
 Co' sospiri arsi e col pianto bagnai  
 l'amate spoglie, e di lui in vece accolte  
 al seno me le strinsi e le basciai,  
 dicendo: - O spoglie, che già foste avvolte  
 intorno a quelle membra, che da Marte 35  
 sembrano in forma di Narciso tolte,  
 se 'l ciel mi riconduce in quella parte  
 onde stolta partí', non sarà mai  
 che quinci 'l fermo piè volga in disparte. -  
 Non fu pietra né pianta, ov'io passai, 40  
 che non piangesse meco, e forse allora  
 non mi dicesse: - Folle! ove ne vai? -  
 Dal cerchio estremo, ove fan lor dimora  
 scintillando le stelle, certamente  
 meco pianger mostrar la notte ancora. 45  
 Ben vidi 'l sol levar chiaro e lucente;  
 ma perché gli occhi ad abbagliarmi e 'l core  
 un piú bel lume impresso avea la mente,  
 scarso del sol mi parve lo splendore;  
 o fu, forse, ch'udendo 'l mio gran pianto, 50  
 anch'ei si scolorí del mio dolore.  
 Oh com'è privo d'intelletto, e quanto  
 colui s'inganna, che nel patrio nido  
 viver può lieto col suo bene a canto,  
 e va cercando or l'uno or l'altro lido, 55  
 pensando forse che la lontananza  
 ai colpi sia d'Amor rifugio fido!  
 Fugga pur l'uom, se sa: la rimembranza  
 del caro obbietto sempre gli è d'intorno,  
 anzi porta in cor viva la sembianza. 60  
 S'io veggo l'alba a noi menar il giorno,  
 mirando i fiori e le vermiglie rose,  
 che le cingon la fronte e 'l crin adorno,  
 - Tal - dico, - è 'l mio bel viso, in cui ripose  
 tutti i suoi doni il cielo, e la natura 65

la sua eccellenza piú ch'altrove espose. -  
 Poi, quando scorgo per la notte oscura  
 accendersi là su cotante stelle,  
 Amor, ch'è meco, sí m'afferma e giura  
 che quelle luci in cielo eterne e belle 70  
 tante non son, quante virtù in colui  
 che poi crudo del sen l'alma mi svelle.  
 E per far i miei dí piú tristi e bui,  
 dal mio raggio lontan, sempre al cor vivo  
 ho 'l sole ardente, onde pria accesa fui: 75  
 al qual piangendo e sospirando scrivo.

*Capitolo XXII de Veronica Franco*

Della Signora Veronica Franca

Poi ch'altrove il destino andar mi sforza  
 con quel duol di lasciarti, o mio bel nido,  
 ch'in me piú sempre poggia e si rinforza,  
 con quel duol che nel cor piangendo annido,  
 con la memoria sempre a te ritorno, 5  
 O mio patrio ricetta amico e fido:  
 e maledico l'infelice giorno,  
 che di lasciarti avennemi; e sospiro  
 la lentezza del pigro mio ritorno.  
 Dovunque gli occhi lagrimando giro, 10  
 lunge da te, mi sembra orror di morte  
 qualunque oggetto ancor ch'allegro miro.  
 Tutto quel che ristoro e gioia apporta,  
 per questi campi e per le piagge amene,  
 reca a me affanno e duol gravoso e forte. 15  
 L'aprache valli, d'aura e d'odor piene,  
 l'erbe, i rami, gli augei, le fresche fonti,  
 ch'escon da cristalline e pure vene,  
 l'ombrese selve, e i coltivati monti,  
 che da salir son dilettoni e piani, 20  
 e piú facili quant'uom piú su monti,  
 e tutto quel che con industri mani  
 qui l'arte e la natura e 'l ciel opraro,  
 sono per me deserti alpestri e strani.  
 Non può temprar alcun dolce l'amaro 25  
 ch'io sento de l'acerba dipartita,  
 ch'io fei dal natío suolo amato e caro:  
 quivi lasciai nel mio partir la vita,  
 ch'ai piè negletta del mio crudo amante  
 da me giace divisa e disunita. 30  
 E pur tra questi fiori e queste piante  
 la vo cercando, e di quell'empio l'orme.  
 ch'ovunque io vada ognor mi sta davante.  
 E par ch'io 'l vegga, e poi ch'ei si trasforme

or d'un abete, or d'un faggio, or d'un pino, 35  
 or d'un lauro, or d'un mirto in varie forme;  
 parmelo aver negli occhi da vicino,  
 e le mani a pigliarlo avide stendo,  
 e la bocca a basciarlo gli avvicino:  
 in questo lo mio error veggio e comprendo, 40  
 ché, da l'imaginar e da la speme  
 delusa, un tronco o un sasso abbraccio e prendo.  
 Se cantando posar gioiosi insieme  
 duo augelletti sopra un ramo veggo,  
 con quel desio ch'Amor dolce al cor preme, 45  
 del mio misero stato, e piú m'aveggo  
 che col rimedio de la lontananza,  
 dov'altri non m'aita, invan proveggo.  
 Stan pur duo uccelli in lieta diletanza,  
 godendo di quel bene unitamente, 50  
 ch'al lor desire agguaglia la speranza;  
 ne le selve e nei boschi Amor si sente,  
 dal consorzio degli uomini sbandito,  
 tra i bruti, i quai pur s'aman parimente;  
 un concorde voler al dolce invito 55  
 de la gioia d'amor le fiere tragge,  
 con affetto in duo cori equal partito;  
 per monti e valli e selve e lidi e piagge,  
 quinci e quindi congiunta in modo stretto  
 coppia sen va di due bestie selvagge: 60  
 e l'uom, dal cielo a dominar eletto  
 tutti gli altri animali de la terra,  
 dotato di ragione e d'intelletto;  
 l'uom che, se non vuol, rado o mai non erra,  
 fa, nei desir d'amor dolci, a se stesso 65  
 cosí continua abominosa guerra,  
 sí ch'a lui poi d'amar non è concesso,  
 senza trovar di repugnanti voglie  
 de la persona amata il core impresso.  
 In ciò contrario a le donne si voglie 70  
 piú ch'agli uomini 'l ciel; ch'amano senza  
 sentir quasi in amor altro che doglie.  
 Far non può de le donne resistenza  
 la natura sí molle ed imbecilla,  
 di Venere del figlio a la potenza; 75  
 picciol'aura conturba la tranquilla  
 feminil mente, e di tepido foco  
 l'alma semplice nostra arde e sfavilla.  
 E quanto avem di libertà piú poco,  
 tanto 'l cieco desir, che ne desvía, 80  
 di penetrarne al cor ritrova loco:  
 sí che ne muor la donna, o fuor di via  
 esce de la comun nostra strettezza,  
 e per picciolo error forte travía.

Quanto a la libertate è manco avezza, 85  
 tanto in furia maggior l'avien che saglia,  
 s'Amor quei nodi violento spezza;  
 né per poco vien mai che donna assaglia  
 per tirar il suo amante al suo desio,  
 ma ciascun mezzo prova quant'ei vaglia. 90  
 Così sforzata son di far anch'io  
 d'amor ne la difficile mia impresa,  
 per ottener il ben ch'amo e desío;  
 e se ben fatt'a me vien grande offesa,  
 nullo argomento usato in espugnarti, 95  
 amante ingrato, mi rincresce o pesa.  
 Per darti luogo, venni in queste parti,  
 ed al tuo arbitrio di te cassa vivo,  
 sperando in tal maniera d'acquistarti.  
 Qui, dov'è 'l prato verde e chiaro il rivo. 100  
 venni, e de le dolci onde al roco suono,  
 e degli uccelli al canto, e parlo e scrivo.  
 In luogo ameno e dilettevol sono,  
 ma non è quivi l'allegrezza mia,  
 se non quanto di te penso e ragiono; 105  
 anzi 'l pensar di te dagli occhi invia  
 lagrime amare, e de l'altrui piacere  
 sento piú farsi la mia sorte ria.  
 L'altrui gioie d'amor tante vedere  
 a le fiere, agli augelli, ai pesci darsi 110  
 mi fa nel mio dolor piú doglia avere:  
 non può l'invidia mia dentro celarsi,  
 ma con sospiri e pianto, e con lamenti,  
 vien per la bocca e gli occhi a disfogarsi.  
 Ben piú che degli altrui dolci contenti, 115  
 allargo 'l pianto e senza fin mi doglio  
 de l'acerba cagion de' miei tormenti;  
 ma poi d'ammollir tento un aspro scoglio,  
 che piú s'indura e piú s'impetra, quanto  
 piú mostro il sospiroso mio cordoglio, 120  
 e poi che 'l mio dolor ti giova tanto,  
 io mi vivrò, tra queste selve ombrose,  
 sol de la tua memoria e del mio pianto.  
 Qui farà l'ore mie liete e gioiose  
 veder che 'l prato, il poggio, il bosco e 'l fiume 125  
 d'án ricetta a l'altrui gioie amorose;  
 veder per natural dolce costume  
 gli augei, le fiere e i pesci insieme amarsi  
 in modo che da l'uom non si costume;  
 e senza alcun sospetto insieme andarsi 130  
 liberamente ovunque Amor gli guide,  
 e l'uno in grembo a l'altro riposarsi.  
 Nulla il gran lor piacer toglie o divide,  
 ma sempre il sommo lor diletto cresce;

di che me, con duol mista, invidia uccide. 135  
 Ecco che fuor d'un antro, or ch'io parlo, esce  
 coppia felice di due dame snelle,  
 cui sempre star in un sol luogo incresce;  
 e là due rondinette unirsi anch'elle  
 veggo in un ramo verde. Ahi del mio amante 140  
 voglie contrarie al mio desir rubelle!  
 Dove parlan d'amor l'erbe e le piante,  
 dove i desir d'ognun sono concordi,  
 in quest'almo paese circostante  
 m'addusse Amor, perch'io piú mi ricordi, 145  
 ne la dolcezza de l'altrui venture,  
 dei pensieri d'uom crudel dai miei discordi  
 Né questo accresce sol le mie sventure,  
 per prova intender dai boschi e dai sassi  
 quanto sian meco acerbe le sue cure: 150  
 ché sempre avanti a la memoria stassi  
 quanto, per fuggir l'odio di colui,  
 da la patria gentil mi dilungassi;  
 da quell'Adria tranquilla e vaga, a cui  
 di ciò che in terra un paradiso adorni 155  
 non si pareggi alcun diletto altrui:  
 da quei d'intagli e marmo aurei soggiorni,  
 sopra de l'acque edificati in guisa,  
 ch'a tal mirar beltà queto il mar torni  
 e perciò l'onda dal furor divisa 160  
 quivi manda a irrigar l'alma cittade  
 del mar rema, in mezzo 'l mar assisa,  
 a' cui piè l'acqua giunta umile cade,  
 e per diverso e tortuoso calle  
 s'insinua a lei per infinite strade. 165  
 Quivi tributo il padre Ocean d'alle  
 d'ogni ricco tesoro, e 'l cielo amico  
 ciascun'altra a lei pon dopo le spalle:  
 sí che nel tempo novo o ne l'antico  
 non fu mai chi tentasse violarla 170  
 ch'al pensar sol confuse ogni nemico.  
 Tutto 'l mondo concorre a contemplarla,  
 come miracol unico in natura  
 piú bella a chi si ferma piú a mirarla,  
 e senza circondata esser di mura 175  
 piú d'ogni forte innaccessibil parte,  
 senza munizion forte e sicura.  
 Quanto per l'universo si comparte  
 d'utile e necessario a l'uman vitto,  
 da tutto l'universo si diparte; 180  
 ed a render recato a lei 'l suo dritto,  
 di quel che in lei non nasce, ella piú abonda  
 d'ogni loco al produr atto e prescritto,  
 sí ch'eterna abbondanzia la circonda,

e di tutti i paesi fruttuosi 185  
 piú ricca è d'Adria l'arenosa sponda.  
 Altro che valli amene e colli ombrosi  
 sembrano d'Adria placida e tranquilla  
 i palagi ricchissimi e pomposi.  
 Il mar e 'l lito quivi arde e sfavilla 190  
 d'amor, che tra nereidi e semidei  
 quell'acque salse di dolcezza instilla.  
 Venere in cerchio ancor degli altri dèi  
 scende dal ciel su questa bella riva,  
 con l'alme Grazie in compagnia di lei. 195  
 E senza che piú avanti io la descriva,  
 per fortuna noiosa e violenta,  
 gran tempo son di lei rimasta priva:  
 per far la voglia altrui paga e contenta  
 io dipartí', sperando alfin quell'ira, 200  
 se non estinguer, far tepida e lenta.  
 Or che quanto si piange e si sospira  
 per me infelice è tutto sparso al vento,  
 ché 'l mio amante la vista altrove gira;  
 poi che 'l crudele ad altro oggetto è intento, 205  
 perché lontan da la mia patria amata  
 vo facendo piú grave il mio tormento?  
 Ma se t'ho follemente, Adria, lasciata,  
 del cor l'arsura alleviar pensando,  
 dal mio danno veder allontanata, 210  
 l'ardor piú tosto è in ciò gito avanzando,  
 e con la gelosia e col sospetto  
 s'è venuto piú sempre riscaldando.  
 L'altrui d'amor goduto a pien diletto  
 per questi campi, e 'l temer che compagna 215  
 l'empio, a me, non faccia altra del suo letto,  
 e de la patria mia celebre e magna  
 gli alti ornamenti e lo splendor superno,  
 qui 'l bosco odiar mi fanno e la campagna:  
 ad Adria col pensier devoto interno 220  
 ritorno e, lagrimando, espressamente  
 a prova del martír l'error mio scerno.  
 Ma se 'l suo fallo scema chi si pente,  
 d'esser da te partita mi pentisco,  
 o mio bel nido, e me ne sto dolente; 225  
 e da poi che non cessa il mio gran rischio  
 per lontananza, il meglio è ch'io mi mora  
 del gran dolor che per amar soffrisco  
 senza miei danni aggiunger questo ancora,  
 di far da le mie cose a me piú care 230  
 per tanto spazio sí lunga dimora.  
 Perch'alfin mi risolvo di tornare,  
 e se non m'è contraria a pien la sorte,  
 se ben un'ora un secolo mi pare,



spero tornar in spazio d'ore corte. 235

*Sonetto 8* de Veronica Gambarà

Così estrema è la doglia  
 ch'a così estremo mal mal non arriva,  
 e a questo modo me ne resto viva.  
 Sarei ben morta, omai,  
 ma 'l dolor ch'ho nel cor, sì grave e forte, 5  
 non da loco a la morte,  
 né accrescer può né sminuir miei guai.  
 Ahi, dispietata offesa!  
 Come farò difesa  
 se m'hai sì pien d'angoscia l'alma e 'l petto 10  
 che fuor non può spirar l'anima accesa  
 e vivo al mio dispetto?  
 Ma fra tutti i martir quest'è il maggiore:  
 non potermi doler del mio dolore!

*Sonetto VI* de Veronica Franco

Deh, la pietà soverchia non v'offenda,  
 in vece del fratel pianger estinto,  
 dando in preda al martir voi stesso vinto  
 sí che dagli occhi un largo fiume scenda!  
 Non lasciate, signor, che 'l mondo intenda  
 che 'l vostro cor, di tal costanzia cinto  
 dal proprio danno suo sforzato e spinto,  
 per alcun caso al duol già mai si renda.  
 Benché se qui perdeste un fratel tale  
 che 'n terra di virtù somma e perfetta  
 o solo o nessun altro aveste eguale,  
 il acquistaste in ciel: quivi egli aspetta,  
 sazio che siate de la vita frale,  
 di sua man collocarvi in sedia eletta.

*Balada* de número 10 de Veronica Gambarà

Or passata è la speranza  
 che mi tenne un tempo ardendo;  
 ben mi duol, poiché comprendo  
 nulla cosa aver constanza.

Or passata è la speranza. 5

Questa ingrata un tempo in foco  
 m'ha tenuta pur sperando,  
 e prendendo il mal mio a gioco  
 m'ha lassata lagrimando;

ed amando e desiando      10  
 mi condusse ognora a morte  
 con passion tenace e forte  
 e con più perseveranza.

Or passata è la speranza.

Mentre ch'ebbi lei per scorta      15  
 ogni mal mi pareva leve;  
 senza, poi, smarrita e smorta,  
 ogni poco mi par greve.  
 Lungo affanno e piacer breve  
 fin a qua sempre ho sentito; 20  
 per aver con sé servito  
 questo premio sol m'avanza.

Or passata è la speranza.

Io sperai, e quel sperare  
 mi nutriva in dolce fiamma; 25  
 più non spero, e lagrimare  
 sol quest'alma desia e brama,  
 e la morte ognora chiama  
 per soccorso al suo dolore  
 perché senza speme è 'l core      30  
 che già fu sua dolce stanza.

Or passata è la speranza.

Mia sorte e dolce speme  
 da me, dunque, si è fuggita,  
 e al partir ne porta insieme, 35  
 lassa! il cor la stanca vita,  
 talché, essendo sbigotita  
 e di speme al tutto priva,  
 non vivendo io resto viva  
 senza alfin nulla speranza. 40

Or passata è la speranza.

*Sonetto XIII de Veronica Franco*

Dolce del vostro amor mi è indizio stato  
 che virtù sí perfetta e risplendente  
 di raccender in ciel le qua giú spente  
 luci di Daria abbiate in me stimato.  
 Ma poi ch'irrevocabil siede il fato,  
 né, per quanto altri pianga o si lamente,  
 del futuro si cangia unqua niente,  
 non ch'indietro tornar possa il passato;

forse util fia che rasciugate il rio  
dagli occhi manda il cor che s'addolora,  
o vi acquetate a quel che piace a Dio.  
Certo che se celeste alma sí onora  
l'uman lodar, tutto 'l mondo, non ch'io,  
celebrería la sua memoria ognora.

*Sonetto 14 de Veronica Gambara*

Poiché Fortuna volse farmi priva  
di te, Signor mio car, deh! tolto almeno  
m'avesse la memoria, che 'l cor pieno  
tien de' martiri che da lei deriva. 4  
Che dich'io, stolta? senza lei non viva  
sarei, perché, pensando a quello ameno  
piacer ond'io mi pasco e vengo meno,  
se ben mi spinge in mar può trarmi a riva. 8  
La memoria mantienmi e mi disface;  
la memoria mi fa lieta e scontenta ;  
ne la memoria il ben e 'l mal mio iace. 11  
La memoria m'allegra e mi tormenta;  
dunque da la memoria ho guerra e pace,  
e in tal variar lei sola mi contenta. 14

*Sonetto 50 de Veronica Gambara*

Ben si può dir che a voi largo e cortese,  
bella donna, sia stato il Cielo avaro  
de le sue grazie poiché 'l spirito chiaro  
per voi de l'Arretino arse e si accese; 4  
queste saran gli schermi e le difese  
che vi toranno al morso empio ed amaro  
del fiero tempo, e questo fia 'l riparo  
contra le gravi sue pungenti offese. 8  
Certo giusta cagion di gire altera  
più ch'altra avete, poiché sol vi onora  
quello che tutto il mondo onora e teme; 11  
quanti diranno, ragionando ancora,  
«Sol con Beatrice fia e con Laura insieme,  
Sirena eterna ne la terza spera!» 14