

REPENSAR  
**Sá de Miranda**  
E O RENASCIMENTO

---

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA | LUCIANA BRAGA | ANABELA COSTA  
(ORGANIZAÇÃO)



CENTRO DE ESTUDOS  
**MIRANDINOS**  
amores

REPENSAR  
**Sá de Miranda**  
E O RENASCIMENTO

---

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA | LUCIANA BRAGA | ANABELA COSTA  
(ORGANIZAÇÃO)



---

CENTRO DE ESTUDOS MIRANDINOS  
2022

**Título:**

Repensar Sá de Miranda e o Renascimento

**Organização:**

Sérgio Guimarães de Sousa  
Luciana Braga  
Anabela Costa

**Coleção:**

Estudos Mirandinos

**Coleção coordenada por:**

Sérgio Guimarães de Sousa e Anabela Costa

**Publicado por:**

Centro de Estudos Mirandinos / Município de Amares

**Capa:**

Pintura de Francisco de Sá de Miranda da autoria de Alberto Pêssimo

**Design e composição gráfica:**

H2com

**Impressão:**

Graficamares

**Depósito legal:**

504822/22

**ISBN:**

978-972-99879-9-1

**Edição:**

2022

# Índice

**5**

## **INTRODUÇÃO**

*Sérgio Guimarães de Sousa,  
Luciana Braga e Anabela Costa*

---

**9**

## **FIGURAS QUE GERAM CONSENSOS: O CASO DE SÁ DE MIRANDA**

*José Augusto Cardoso Bernardes*

---

**19**

## **SÁ DE MIRANDA: A FUNÇÃO SOCIAL DA LITERATURA, A DIMENSÃO CÍVICA DO POETA E A CONTRAIDEOLOGIA**

*Maria Luísa de Castro Soares*

---

**29**

## **APÓGRAFOS PARIISIENSES DE FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA COM A POESIA ENVIADA AO PRÍNCIPE – ESTUDO DO CÓDIGO BIBLIOGRÁFICO E DA PERFORMANCE POÉTICA**

*Marcia Arruda Franco*

---

**39**

## **MULHER E SÁ DE MIRANDA NO CANCIONEIRO GERAL: O CANTO DA SEREIA ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO**

*Maria Isabel Morán Cabanas*

---

**49**

## **CONSELHOS AOS PRÍNCIPES: AS PERSPECTIVAS DE MAQUIAVEL E DE SÁ DE MIRANDA**

*Rodrigo Valverde Denubila*

---

**55**

## **«EU NÃO VENHO A VÓS VOANDO»: REFLEXÕES SOBRE A FAMA NA OBRA DE SÁ DE MIRANDA**

*Micaela Ramon*

---

**61**

## **FAMÍLIAS DESAVINDAS: SÁ DE MIRANDA REEDITADO**

*José Camões e Filipa de Freitas*

**75**

## **REVISITAR A FIGURA DE CLEÓPATRA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVI: TEXTOS E CONTEXTOS**

*Paula Almeida Mendes*

---

**85**

## **A REVISITAÇÃO DE SÁ DE MIRANDA NOS POEMAS DE MARIA TERESA HORTA E ANA LUÍSA AMARAL**

*Gabriela Silva*

---

**93**

## **“FALTA SEXO EM CAMÕES” (FALTA?): EM TORNO DE UMA CRÔNICA MAL DISPOSTA E DA NECESSIDADE DE UMA RESPOSTA**

*Jorge Vicente Valentim*

---

**103**

## **“O SOL É GRANDE” “DIE SONN’IST GROß” A TRADUÇÃO DA POESIA DE SÁ DE MIRANDA PARA ALEMÃO**

*Orlando Grossegese*

---

**119**

## **“QUERIENDO LOS POETAS DAR PINTURA”: A POESIA DE SÁ DE MIRANDA EM DIÁLOGO COM OS EMBLEMATA DE ALCIATO**

*Filipa Araújo*

---

**133**

## **SÁ DE MIRANDA E A ARCADIA**

*André Corrêa de Sá*

---

**139**

## **A DOCTRINA DA “ECONOMIA” E OS TEMAS DO DE RE RUSTICA EM SÁ DE MIRANDA**

*Ricardo Hiroyuki Shibata*



# Introdução

**A**dmirado sem restrições pelas principais vozes poéticas do seu tempo, Francisco de Sá de Miranda, um dos vultos estelares da nossa literatura, introduziu o modelo lírico de matriz italiana em Portugal (*o dolce stil nuovo*) e, com isso, a expressão de uma nova forma de conceber e ver o mundo.

Seria, porém, em boa verdade, redutor circunscrever o impacto do escritor à emergência da constelação estético-cultural do Renascimento no nosso país, pese embora isso fosse já condição histórica e honorífica suficiente para lhe garantir um merecimento canónico. A centralidade do autor na nossa literatura advém-lhe, de igual modo, por um lado, da sua robustez ético-moral, plasmada na sua conhecida intransigência em questões morais (moralismo da indignação visível, entre outras manifestações de investimento ético, na forma desassomburada como denuncia sem rodeios as turbulências causadas pelo consenso mercantil em torno da expansão marítima); e, por outro lado, do facto de na sua obra não ser difícil rastrear uma notória e assaz apelativa fundura filosófica.

Ou seja, além de tudo o mais, incluindo nesse *tudo o mais* a historicidade das práticas culturais, a voz de Sá de Miranda, nos seus momentos maiores, é também, e talvez sobretudo, a significativa voz de um poeta a declinar-se com rara felicidade com a voz de um filósofo, sendo possível recuperar desta simbiose vocálica renovados e estimulantes vínculos de leitura, como é disso perfeita ilustração o presente livro.

Nele encontra o leitor as conferências e comunicações apresentadas no *Colóquio Internacional Repensar Sá de Miranda e o Renascimento* (29 e 30 de abril de 2021), um memorável encontro científico promovido pelo Centro de Estudos Mirandinos (CEM) e destinado a revisitar a obra do poeta do Neiva nas suas múltiplas dimensões e, por extensão, o contexto artístico-ideológico e sociocultural no qual essa obra se emoldura. E como todos os colóquios, este, juntando, graças aos bons préstimos da mediação tecno-digital, especialistas oriundos de latitudes geográficas e filiações intelectuais diversas, constituiu um lugar privilegiado de reflexão crítica e análise hermenêutica. E não será impertinente afirmar que o resultado do encontro, aliás subscrito por todos quantos nele participaram, se saldou pela abertura de novas veredas na compreensão de Sá de Miranda bem como, mais latamente, do Renascimento. Os textos agora coligidos comprovam isso mesmo.

Assim, José Augusto Bernardes (“Figuras que geram consensos: o caso de Sá de Miranda”), cujo ensaio tem também o grande mérito, além de tudo o mais, de oferecer uma pertinente revisão bibliográfica dos estudos mirandinos, faz «[...] o circuito entre quem canonizou e quem fala hoje da necessidade de reavaliar» a obra de Sá de Miranda, submetendo a exame três tópicos relevantes: (i) as consequências da saída da Corte na obra mirandina, (ii) o teor filosófico-moral da poesia

e (iii) o «problema do criador angustiado e insatisfeito»; Maria Luísa de Castro Soares (“Sá de Miranda: a função social da literatura, a dimensão cívica do poeta e contraideologia”) recorda-nos como a obra mirandina presume uma função social da literatura – o louvor das Letras e da cultura humanística – a compasso com um empenhamento cívico do poeta (especialmente ostensivo nas *Sátiras*, através das quais este intervéem no plano ético-moral) e uma incondicional defesa, a despeito da ideologia expansionista então dominante, da política da fixação; Marcia Arruda Franco (“Apógrafos parisienses de Francisco de Sá de Miranda com a poesia enviada ao príncipe – estudo do código bibliográfico e da performance poética”), tomando como objeto de estudo o Manuscrito de Paris e o Manuscrito Denis, cópias da poesia de Miranda oferecida ao príncipe D. João, chama a atenção, num estudo bastante inovador e de grande interesse histórico-cultural, para diversos e reveladores elementos desses códices apógrafos (rúbricas, dedicatórias, anotações, o trabalho escribal da *mise en page* da matéria poética, etc.), elementos suscetíveis de fornecerem preciosas informações sobre o dimensionamento do espetáculo da poesia renascentista (música vocal, dança, formas de teatralidade, lugares da encenação da poesia, intervenientes, etc.); Maria Isabel Morán Cabanas (“Mulher e Sá de Miranda no *Cancioneiro Geral*: o canto da sereia entre tradição e inovação”) apresenta dois poemas de Sá de Miranda recolhidos no *Cancioneiro Geral* e destacáveis pela sua imagética e pelo seu sensorialismo, já que neles o eu poético se identifica como um ser que se deixa fatalmente seduzir pelos sons de um encantador de serpentes e de uma sereia, analogias cujas influências merecem análise rigorosa, como argumenta com inteira justeza a investigadora; Rodrigo Valverde Denubila (“Conselhos aos príncipes: as perspectivas de Maquiavel e de Sá de Miranda”) põe em paralelo a “Carta a el-rei Dom João” e *O Príncipe*, de Maquiavel, o que lhe permite, tendo como pano de fundo um célebre ensaio de Isahia Berlin (“A originalidade de Maquiavel”), estabelecer um estimulante diálogo entre Sá de Miranda e o florentino Maquiavel; Micaela Ramon (“«Eu não venho a vós voando»: reflexões sobre a *Fama* na obra de Sá de Miranda”), reportando-se ao conceito de *Fama* e à sua relevância em *Vilhalpandos*, onde surge alegorizado sob a forma de voz prologal a introduzir a novidade da comédia em Portugal, faz notar a valia desse conceito em Sá de Miranda, uma vez que se vislumbra, pelo uso que dele faz o poeta, a sua visão sobre a sociedade quinhentista (o desprezo pela corte, *locus* de valores viciosos) bem como as funções que outorga à arte (a defesa dos poetas, cuja obra, tornando-os *famosos*, imortaliza os *espíritos valerosos*); José Camões e de Filipa Freitas (“Famílias desavindas: Sá de Miranda reeditado”), cotejando edições da obra mirandina, destacam a publicação de uma nova edição baseada na novidade de três testemunhos de vulto – os cancioneiros de Asensio, Harvard e Verdelho –, o que possibilita relevar casos de “partilha textual”, cuja explicação, como afirmam os dois especialistas, não se esgota, longe disso, na justificação de fenómenos de contaminação; Paula Almeida Mendes (“Revisitar a figura de Cleópatra em Portugal no século XVI: textos e contextos”), a propósito da recuperação pelo Renascimento da emblemática figura de Cleópatra, expõe a ocorrência dessa recuperação em Portugal ao longo do século XVI, nomeadamente em Sá de Miranda, autor, como é sabido, de uma tragédia intitulada precisamente *Cleópatra* e da qual,

infelizmente, nos restam somente escassos doze versos; Gabriela Silva (“A revisitação de Sá de Miranda nos poemas de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral”), ilustrando a perenidade contemporânea dos versos mirandinos, recenseia a proximidade intertextual dos poemas “Minha Senhora de Mim” (Maria Teresa Horta) e “Minha Senhora de Quê” (Ana Luísa Amaral) com esse exemplo maior de autognose que é o texto “Comigo me Desavim”; Jorge Vicente Valentim (“«Falta sexo em Camões» (Falta?): em torno de uma crônica mal disposta e da necessidade de uma resposta”), a partir do texto de um jornalista brasileiro (Renato Lemos), segundo o qual *Os Lusíadas* careceriam de manifestação sexual, afirma o inverso, ou seja, sublinha nos versos épicos de Camões situações explícitas de sexualidade ou próximas disso, contrariando, deste modo, uma visão higienizadora e assexuada do vate; Orlando Grossegesse (“«O sol é grande / Die Sonn'ist groß» – A tradução da poesia de Sá de Miranda para alemão”) dedica o seu estudo à receção de Sá de Miranda no contexto da cultura de língua alemã dos inícios do século XIX até meados do XX, exemplificando essa receção mormente com as significativas traduções do conhecido soneto “O sol é grande, caem co’a calma as aves”; Filipa Araújo (“«Queriendo los poetas dar pintura»: a poesia de Sá de Miranda em diálogo com os *Emblemata* de Alciato”), focando-se na literatura emblemática, especialmente na difusão alargada do *Emblematur liber* (1531), de Andrea Alciato (1492-1550), rastreia ecos e formas de motivos alciatianos em escritores quinhentistas (Frei Heitor Pinto, Camões e Vasco Mousinho Quevedo de Castelo Branco) e na poesia de Sá de Miranda, na qual, como bem mostra a autora, se acusam afinidades e confluências com a imagética de Alciato; André Corrêa de Sá (“Sá de Miranda e a *Arcadia*”) debruça-se sobre as relações da lírica mirandina com a obra de Jacopo Sannazaro (1458-1530), pondo em evidência a presença tutelar do autor da célebre *Arcadia* (1504) nas églogas do poeta quinhentista português, visível, além das alusões diretas, nas marcas de um diálogo mantido com o seu congénere napolitano; finalmente, Ricardo Hiroyuki Shibata (“A doutrina da “economia” e os temas do *de re rustica* em Sá de Miranda”), explorando na epistolografia mirandina o *topos* do *de re rustica*, demonstra convincentemente o quanto Sá de Miranda, em contraciclo com a expansão marítima portuguesa, enfatiza, em consonância com a memória de um tempo antigo, os valores fundamentais de uma doutrina da “economia” enquanto manutenção da casa (*oikos*) e da dinastia familiar e seus correlatos.

A todos estes estudiosos, com o saber dos quais se torna seguramente mais fácil e proveitoso abordar os complexos e por vezes delicados deslindamentos da obra mirandina, manifestamos o nosso vivo agradecimento.

Um agradecimento extensível à Câmara Municipal de Amares, órgão tutelar do CEM, na pessoa do professor Manuel Moreira, presidente da autarquia, por patrocinar esta publicação e pelo fundamental apoio concedido às várias iniciativas mirandinas entretanto realizadas ou em curso.

Sérgio Guimarães de Sousa  
Luciana Braga  
Anabela Costa





# Figuras que geram consensos: o caso de Sá de Miranda

José Augusto Cardoso Bernardes<sup>1</sup>

Não existe, com certeza, poeta português (excetuando Camões, como épico) que fosse mais lido nos séculos XVII e XVIII. Nenhum foi mais vezes citado e imitado, estabelecendo-se com os annos uma tradição ininterrupta de louvores entusiasticos do bom Sa; do gram Sã de Miranda, do grave e docto Sã, daquele grande poeta portuguez, do nosso poeta philosopho, do nosso bom portuguez Sã de Miranda, do sentencioso e engenhoso cortesão, do insigne, do famoso, do excellente e discreto poeta, do Horacio, do Seneca, do Vergilio, do Plauto, do Terencio e do Platão lusitano como antonomasticamente o chamaram (Vasconcelos, 1989: XXXIII-XXXIV).

**1.** Pode pensar-se que os estudos mirandinos foram fundados por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos em finais do século XIX e não se têm alterado desde então. O pensamento não é despropositado, sobretudo no que diz respeito à primeira parte da asserção. É verdade que boa parte do conhecimento sobre a figura e a obra de Sá de Miranda se deve à ilustre filóloga. E também é inquestionável que, passado quase século e meio, continua a ser difícil escrever sobre o autor ignorando o que ela disse. Mas já é exagerado sustentar que pouco se tem acrescentado desde então.

Essa suposição simplista só pode ter um fundamento: o lugar fixo que coube desde sempre ao poeta no ordenamento histórico-literário do nosso século XVI e que remonta justamente aos trabalhos pioneiros da filóloga alemã.

É sabido que os estudos sobre Sá de Miranda nunca atingiram a expressão dos estudos camonianos ou mesmo dos estudos vicentinos. Refiro-me ao caudal de pesquisa, mas também à dinâmica e aos enfrentamentos que surgiram em cada um dos dois âmbitos. Ao contrário do que sucede com os estudos sobre Camões ou sobre Gil Vicente, os estudos mirandinos foram sempre pautados por um acentuado consenso.

Isso não significa, porém, que se tenha desistido de compreender melhor a figura e a obra de Miranda. Os esforços nesse sentido vêm prosseguindo, de forma persistente, em Portugal como no estrangeiro. Afinal, cada época (e, dentro da mesma época, cada sensibilidade)

**1** - Centro de  
Literatura Portuguesa  
/ Faculdade de Letras  
da Universidade de  
Coimbra.

formula questões novas ou, pelo menos, coloca-as de forma diferente. A celebração da vida bucólica, a crítica filosófica da ambição material, a escrita comediada e ponderada (contrariando a pressa caudalosa da publicação) encontram hoje porventura mais eco do que há duas ou três décadas por exemplo. E nada se alterou em Sá de Miranda. Mudaram sim as circunstâncias que nos envolvem e que conferem ao poeta quinhentista um acréscimo de atualidade.

De entre os trabalhos mais recentes que chegaram ao meu conhecimento, destaco dois, ambos vindos da Universidade de São Paulo, embora de departamentos diferentes.

Refiro, em primeiro lugar, o estudo de Marcia Arruda Franco que consta do último número de *Românica* (Revista da Faculdade de Letras de Lisboa). Nele se reaprecia o enquadramento do autor nos códigos poéticos e filosóficos do seu tempo, designadamente no *dolce stil nuovo* e no neoplatonismo humanista e cristão.

Lendo o que escreve a nossa colega, ficamos alertados para a possibilidade de o tema do Amor ser mais importante na poesia mirandina do que normalmente se afirma, mesmo no plano quantitativo. Mas somos sobretudo interpelados pela sua conclusão de que «a felicidade resulta menos da realização do encontro erótico do que da escrita poética ditada ao poeta pelo espírito amoroso» (Franco, 2021: 104). A ideia de que a escrita se sobrepõe aos factos enquanto via de glorificação é hoje porventura difícil de entender e aceitar. E, no entanto, como bem lembra a estudiosa que venho seguindo, ela fazia parte das poéticas do Renascimento e revela-se essencial para o entendimento da poesia da época.

O segundo caso que quero invocar corresponde à tese doutoral de Sérgio Alcides Pereira do Amaral, apresentada na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, no ano de 2007. Nas suas 317 páginas (que incluem uma bibliografia abundante, mas criteriosa) encontro um trabalho sólido, inteligente e muito bem informado.

Com novidade e segurança, Sérgio do Amaral propõe uma integração sistemática da figura e da obra mirandinas na cultura e nas estruturas de poder do seu tempo, recorrendo a vários exemplos do cânone europeu, desde Petrarca a Ronsard.

Tanto quanto me foi possível apurar, este trabalho permanece por editar. É certo que se encontra disponível para consulta no repositório da Universidade. Mas é pouco. Sou dos que pensam que, apesar de todas as vantagens de acessibilidade, o suporte eletrónico é insuficiente em termos de impacto e de circulação eficaz nas áreas das Humanidades e das Ciências Sociais. Os bons trabalhos (penso sobretudo nesses) ganham muito em ser impressos. Até porque só a espessura material consente o diálogo afinado e perseverante que requerem e merecem.<sup>2</sup>

Mas não é apenas de ensaios novos que quero hoje dar conta. Também as releituras são essenciais. Afinal, cada vez menos com mais pressa. Sobretudo, cada vez o fazemos de forma mais restrita, focados num aspeto concreto, pondo de parte o que não nos interessa naquele momento.

Sabemos que esse tipo de leitura é imperfeito (senão mesmo enganoso) e por isso o praticamos com sentimento de culpa. Ao preparar-me para este Colóquio, entendi que devia reaproximar-me de dois importantes ensaios. Foram escritos por duas estudiosas admiráveis, mas com 125 anos de intervalo e há muito que justificavam uma leitura vargasosa e meditada.

2 - O que é difícil de compreender e ainda mais de aceitar é que os livros escritos em português continuam a ter tantas dificuldades em atravessar o Atlântico, nos dois sentidos. Por mim, confesso que nunca consegui alcançar a razão que explica a inexistência de políticas que favoreçam a circulação de bens culturais entre os países da CPLP.

**3** - Apesar de mais conhecida pelo seu labor em torno dos textos medievais, de Gil Vicente ou de Sá de Miranda, o camonismo de D. Carolina M. de Vasconcelos é inquestionável e encontra-se atestado por numerosas publicações. Refiram-se, sobretudo, *Estudos Camonianos I e Estudos Camonianos II*, publicados na Imprensa da Universidade, em 1924.

**4** - Nesta mesma senda, devem ser lidas as *Notas vicentinas*, que resultam de um projeto de edição crítica para a obra de Gil Vicente. Sobre o assunto veja-se Bernardes, 2013.

**5** - A edição das obras era normalmente precedida de um enquadramento justificativo do valor dos autores. Assim aconteceu com as restantes figuras do nosso *século de ouro*: a edição das obras era peça importante do processo de canonização histórico-literária.

Falo, em primeiro lugar, das 136 páginas da Introdução que D. Carolina concebeu para a sua monumental edição das *Poesias de Sá de Miranda*, vinda a lume no ano de 1885. E reporto-me depois a um artigo de onze colunas assinado por Maria Vitalina Leal de Matos, que figura no *Dicionário de Luís de Camões* (2011).

Conhecia o primeiro trabalho desde há muitos anos. Quem, como eu, frequentou a cadeira de Literatura Portuguesa do Renascimento na Licenciatura de Filologia Românica (há mais de quatro décadas) não passava sem o ler e sublinhar cuidadosamente, porque (para mais em Coimbra) era grande a possibilidade de ele vir a ser objeto de interrogatório no exame escrito ou oral.

Impressionei-me agora quando pude relê-lo com outro espírito. Tem toda a cor de uma época da qual a nossa sensibilidade se foi desabitando. Era o tempo de hierarquizar a história literária portuguesa, delimitando fases e encontrando, para cada uma delas, nomes *maiores* e nomes *menores*. D. Carolina, já se sabe, destinava a Sá de Miranda um importante pedestal. Havia a desmesura de Camões, que ela não contestava.<sup>3</sup> Mas essa grandeza necessitava de ser explicada em termos de antedentes e de contiguidades.<sup>4</sup>

Era também o tempo das edições completas, as únicas que reconstituíam o legado dos autores em toda a sua abrangência. O mesmo tinha acontecido com Camões, que serve sempre de inspiração. A edição camoniana das *obras completas* preparada pelo Visconde de Juromenha, tinha vindo a lume em 1861 e a versão de Teófilo Braga surgira em 1877.<sup>5</sup> D. Carolina tinha-as bem presentes no espírito quando preparou a sua edição mirandina, sabendo que o seu trabalho era muito melhor em todos os aspetos. A introdução que escreveu é longa porque, nessa altura, as introduções tinham uma natureza compendial, incluindo praticamente tudo: biografia, fontes ou modelos, problemas textológicos, integração histórico-literária.

O que me interessa realçar, porém, é que nessa densa centena de páginas se recuperam e se fixam todos os tópicos culturais e estéticos que dizem respeito a Sá de Miranda e que nunca mais haveriam de ser desmentidos até aos nossos dias.

No século XVI, não se encontram escritores que gozem da estabilidade que caracteriza Sá de Miranda. Se folharmos as histórias da literatura, verificamos que Gil Vicente ora fica no capítulo do Renascimento, ora é relegado para o “piso térreo” da Idade Média. Para não falar em Camões, que tanto pode ficar “hospedado” no “andar” do Renascimento como ir para a mais pequena *suite* do Maneirismo.

Com Sá de Miranda não é assim. Desde que D. Carolina lhe reservou lugar cativo no terraço do Renascimento, aí ficou inamovível com o *facies* do renovador corajoso e íntegro.

**2.** Atentemos agora no trabalho de Maria Vitalina Leal de Matos, concebido para figurar no *Dicionário de Luís de Camões*. Começo por fazer notar que não era talvez obrigatório que houvesse um verbebe sobre Sá de Miranda nessa obra dedicada ao nosso “poeta maior”.

De resto, a Professora Maria Vitalina não despende muito tempo a indagar sobre as possíveis relações entre os dois poetas, optando por tratar de Miranda *de per si*.<sup>6</sup>

Cita e rende justiça aos mirandistas mais influentes, começando por D. Carolina e continuando com Pina Martins, David Mourão-Ferreira, Aguiar e Silva, Thomas Earle, Luís Fardilha, M. do Céu Fraga, Marcia Arruda Franco, entre outros.

Em certos momentos, reassume pontos de vista próprios, acrescentando juízos importantes, embora discutíveis: um dos que justificaria discussão demorada é o de que Sá de Miranda viveu o *drama do renovador*, que se bate pela mudança, mas escreve o melhor da sua *obra na medida antiga*.<sup>7</sup>

Depois de, no corpo do próprio artigo, lembrar uma posição já assumida por si própria em trabalho anterior, a estudiosa refere-se ao que existe de autoconstrução na imagem mirandina:

[...] é impossível não reavaliar a imagem que o vate dá de si mesmo e que cuidadosamente difunde e cultiva: a imagem do poeta austero e incorruptível [...] Imagem que é feita de inteireza, de frontalidade, de desejo de liberdade e de independência, e de uma inflexibilidade a toda a prova. [...] Todo o estudo de Sá de Miranda tem assentado sempre na confusão e na identificação, sem dúvida excessiva e prejudicial, entre essas duas figuras [...] Há aqui uma ficção literária, certamente muito próxima do real biográfico, mas que provavelmente omite traços não menos importantes (Matos, 2006: 602-603).

**6** - Uma análise mais desenvolvida sobre as relações (indiretas) existentes entre os dois autores foi levada a cabo por Marcia Arruda Franco (2005).

**7** - É manifesto que a poesia mirandina escrita em medida velha se destaca pela qualidade (considerando o *corpus* cancioneril ibérico), acolhendo temas que nela não são vulgares. É mais discutível, contudo, que, sob o mesmo ângulo da qualidade, ela se sobreponha globalmente à poesia em medida nova. Sobre a incorporação das novas formas métricas e sobre o peso que nela tiveram os diferentes modelos italianos, veja-se o estudo notável de Rita Marnoto que figura na Bibliografia.

A verdadeira surpresa, porém, estava guardada para o final do verbebe. De facto, após ter sublinhado o que pode existir de autoficção no entendimento sobre o autor em causa, a estudiosa sentiu a necessidade de rematar o seu ensaio desta forma:

Esperamos não escandalizar os devotos desta grande figura da literatura portuguesa, entre os quais me conto (Matos, 2011: 892).

Maria Vitalina diz-nos que a crítica mirandina tem permanecido iludida com uma “ficção literária” e, por isso, fala na necessidade de uma “reavaliação”.

Ao mesmo tempo que lança esse desafio, porém, a Professora tem consciência de que rever o lugar que o poeta vem ocupando há tanto tempo na história da cultura portuguesa pode causar perturbação. A ponto de recorrer ao termo “escândalo” e de ter sentido a necessidade de reiterar a sua própria devoção pelo poeta em apreço.

Ora, sabemos bem que não existe devoção nem devotos sem consensos de glória.

E, realmente, se há autor que tenha sido objeto de um processo de sacralização foi Sá de Miranda. Tudo começa ainda no século XVI, com a homenagem dos contemporâneos e alcança expressão clara no livro de 1595. Conhece depois vários momentos de entusiasmo, sobretudo ao longo do século XVIII, seguidos por outros mesclados de reservas

(em especial no século XIX).<sup>8</sup>

De facto, a primeira edição de Miranda traz já consigo todo o incenso que era possível imaginar.

Para termos a noção deste indicador de diferenciação, pode ser útil ter em conta as *Rhythmas* de Camões, vindas a lume pela primeira vez justamente no mesmo ano. Basta atentar nos paratextos para concluir que a edição de Miranda se apresenta muito mais completa e aparatosa.

Leiam-se as palavras do livreiro Estêvão Lopes que abrem o volume de Camões.<sup>9</sup> Nelas se louva sobretudo Gonçalo Coutinho, o mecenas que resgatou a poesia e assinalou a sepultura do poeta em Sant'Ana. O outro texto de carácter prefacial, atribuível a Manuel de Lyra, acentua os méritos do poeta, que sobrepõe a outros portugueses e estrangeiros.

Surpreendentemente, porém, nem Lopes nem Lyra se referem à dimensão biográfica.<sup>10</sup>

Na edição mirandina de 1595, a realidade é outra: os editores centram-se numa figura que autentica a obra. Doravante, no que diz respeito a Miranda, o vínculo entre os dois planos haveria de constituir fundamento central de canonização. Assim sucede, desde logo, com D. Carolina. E, no entanto, cumpre lembrar que a filóloga alemã é, de longe, a crítica menos biografista de toda a sua geração. Reparemos nas centenas de páginas que dedicou a Gil Vicente sem praticamente se ter ocupado das controvérsias biográficas que circulavam a respeito dele.

**3.** Feita a revisão bibliográfica, é tempo de explicar a proposta de leitura que aqui trago. É bem simples: trata-se de fazer o circuito entre quem canonizou e quem fala hoje da necessidade de reavaliar.

Sabemos que a base de consenso da crítica mirandina envolve um vasto conjunto de aspetos: a importância da saída da Corte, o modelo do poeta-filósofo, o criador insatisfeito, o renovador moderado, o poeta do autoconhecimento, o crítico dos fumos da Índia, etc.

Por hoje, vou submeter a exame os primeiros três tópicos. Não para os infirmar, mas para os matizar, respondendo ao estímulo da Professora Maria Vitalina: a saída da corte e as suas implicações na interpretação da obra mirandina; a relação entre a poesia e a filosofia moral e, por fim, o problema do criador angustiado e insatisfeito.

Deixarei para um outro estudo o reexame dos tópicos restantes.

**8** - A fortuna literária de Sá de Miranda encontra-se extensivamente tratada por Alexandre M. Garcia, no imprescindível estudo que antecede a sua Antologia. A este propósito, veja-se sobretudo o capítulo 3, intitulado "Quatro séculos de leitura" (Garcia, 1984: 77-164).

**9** - Para uma análise da fortuna editorial de Camões vejam-se Isabel Almeida e Vanda Anastácio.

**10** - Sobre o impacto configurador das primeiras vidas de Camões na construção da sua fortuna, veja-se um estudo recente de Aude Plagnard ("Les premières vies portugaises et espagnoles de Luis de Camões. L'illusion biographique d'une poésie mondialisée") que figura na excelente coletânea dirigida por Maria Zerari, abrangendo a relação entre a vida e a obra de grandes figuras do cânone literário europeu.

## 1. A saída da Corte

Para justificar a integridade heroica de Sá de Miranda, invoca-se sempre a sua saída da Corte, ocorrida por volta de 1530.

Ouçamos o que nos começa por dizer D. Carolina sobre o assunto:

Como podia ele servir no paço, na companhia de palaciegos hypocritas, sem sacrificar a rica liberdade que é mandada somente da razão e da verdade? A sua consciência protestava contra muitos abusos que tinha de condemnar como homem honrado, como patriota, como philosopho e como jurisconsulto; custava-lhe muito a não descobrir todo o seu peito (Vasconcelos, 1989: XX).<sup>11</sup>

Para concluir um pouco mais à frente:

Tinha achado finalmente o abrigo e escondedouro tão desejado, que nunca mais abandonou. Ahí se recolheu à sombra dos bosques, aos quarenta anos, em boa condição de saúde, mas já encanecido (Vasconcelos, 1989: XXIII).

D. Carolina fala de “abrigo” e de “escondedouro”. Mas será assim, em registo de simples renúncia heroica, que devemos ler o famoso retiro de Sá de Miranda? Ou podemos colocar outras hipóteses de interpretação dessa tão assinalada atitude?

Notemos, desde logo, que o poeta não renunciou ao papel que a sua aura lhe assegurava junto do poder. Sérgio do Amaral, que venho seguindo, propõe outra leitura. No seu entendimento, o corpo saiu da Corte, mas a literatura permaneceu no palácio: primeiro em registo de expectativa que o próprio escritor foi alimentando e, depois, sob a forma de uma presença que foi sendo calibrada por ele próprio.

Quando a escrita finalmente chegou, vinha autenticada pela liberdade solitária. Levando o raciocínio de Sérgio do Amaral até às últimas consequências pode concluir-se que, mais do que uma renúncia, a saída da Corte pode ser vista como uma *demarcação de autoridade*.

Se tivessem sido produzidos na Corte, os versos de Miranda não teriam a aura, a dimensão espiritual, que vieram a ter quando chegaram a Lisboa, remetidos ao Príncipe D. João. O lacre de independência era precioso e só poderia ter sido cunhado em ambiente bucólico, a 80 léguas do palácio.

A este propósito (como a propósito de outros aspetos), podemos comparar Sá de Miranda a Gil Vicente. Também a *Compilação* resulta de uma atitude de independência. Mas o confronto do dramaturgo com a Corte era, por assim dizer, um combate de proximidade, capaz de originar mazelas mútuas. Só quando se separa do corpo, o espírito fica suficientemente preservado.

Neste caso, o espírito é o texto separado da pessoa. Foi o espírito que o príncipe D. João solicitou insistentemente ao poeta retirado. E foi justamente essa a encomenda que lhe foi remetida.

## 2. O poeta-filósofo ou o poeta-sábio

A designação de *poeta-filósofo* tem raiz no *dolce stil nuovo*, é adotada por D. Carolina para Sá de Miranda e vingou, desde então, para o

<sup>11</sup> - Retomando a categorização melancólica já notada por D. Carolina (que considera Miranda «um genuíno representante da alma melancólica portuguesa» (Vasconcelos, 1989: III)), Sérgio do Amaral dedica ao assunto o primeiro capítulo da sua dissertação. Nele evoca concretamente a tipologia iconográfica do melancólico, fazendo constar dela traços como os cabelos brancos ou mesmo a ausência de cabelo (ver, em especial, p. 24 e ss.).

bem e para o mal. Para o bem, porque, desta forma, o poeta ganhou uma aura cívica que o faz entrar inclusivamente na história do pensamento português. Para o mal, porque a densidade filosófica de alguma da sua escrita lhe valeu o desmerecimento dos que entendem que a poesia não deve deixar-se aprisionar pelo pensamento.

Ora, embora reconhecendo os fundamentos aduzidos, Maria do Céu Fraga propôs uma outra designação: a de *poeta-sábio*. Como fundamento da sua proposta, aquela estudiosa lembra sobretudo que o processo de imitação que Miranda desenvolve é de teor credibilizante, ou seja, necessita de se reportar a modelos já consagrados. No seu entendimento implícito, o poeta reagiu contra a ligeireza de alguns versos alheios como reagiu contra a ligeireza dos comportamentos que vinham prevalecendo, assumindo uma atitude de censura solitária e corajosa.

Aí reside, desde logo, o essencial do seu conflito com Gil Vicente e com o gosto popular, em geral. O que lhe interessava era a existência de uma base legitimadora, viesse ela dos textos sagrados ou viesse dos pilares greco-romanos, com destaque para Cícero e Séneca.

Nada disso se via em Gil Vicente, que criava supostamente em registo de *desacato* ou de invenção menos comprometida.

O pressuposto central parece ser o de que a escrita literária deve ter um fundamento, mesmo que esse fundamento não seja estritamente literário. Camões é o exemplo da síntese a este respeito: invoca repetidamente a sua experiência de amador sofrido, mas não deixa de incorporar analogias com outros grandes sofreadores da Antiguidade.

A Miranda não interessava a autobiografia sentimental. Invoca e sugere recorrentemente modelos inspiradores de uma verdade abstrata, a fim de lhe conferir um alcance maior.

Não esqueçamos que o *ethos* de verdade é imprescindível à figura do Pregador, que assombra a convivialidade cortesã e que tão bem se ajusta a Sá de Miranda (como, de resto, se adequa a Gil Vicente).

*Poeta-filósofo*, sim; mas também *poeta-sábio* e já agora, *poeta-pregador*.

### 3. O criador insatisfeito e o temor da impressão

Sá de Miranda ganhou fama de escritor inconsumado, que refaz a sua obra, na certeza de que, em si mesma, a poesia nunca produzirá uma verdade irrevogável. Neste sentido, é conhecida e muito citada a observância do preceito horaciano do *labor limae*, ilustrado pela grande variedade de versões que concebeu para alguns textos.<sup>12</sup>

Também por isso a sua escrita não surge vocacionada para os prelos, que talvez ele pudesse ter alcançado sem grande dificuldade. Mas se a circulação impressa desconfigura o destinatário e, sobretudo, impede a continuidade do processo criativo, a divulgação sob a forma mais restrita de manuscrito não deixa de causar angústia no poeta.

Este mesmo sentimento encontra-se bem plasmado no soneto endereçado «Ao Príncipe D. João, quando lhe mandou pedir obras suas».<sup>13</sup> Vale a pena transcrever o texto na íntegra:

A príncipe tamanho cujo rogo  
E mais aos seus, inda é mais que mandar,  
Que posso i al fazer se não passar  
Pela água, pelo ferro e pelo fogo?

<sup>12</sup> - No momento em que escrevo, está já anunciada a publicação de uma edição das *Poesias* de Sá de Miranda, da responsabilidade de José Camões, onde ficará ainda mais patente a dinâmica oficial do autor. Nessa edição vêm a público seis versões diferentes da écloga "Alejo", por exemplo.

<sup>13</sup> - Referindo-se à figura do príncipe D. João e ao seu propósito de reunir num Cancioneiro as obras dos poetas contemporâneos, D. Carolina dá como plausível que a encomenda tenha sido dirigida ao poeta antes de março de 1551 e a remessa tenha vindo a ocorrer por três vezes, entre 1551 e 1554 (cf. Vasconcelos, 1989: 739-740).



14 - Cf. Sá de Miranda, 1976: 285.

Se firo, se queimo, se me afogo,  
 Se dou de mim ó mundo em que falar,  
 Levemente se pode desprezar  
 Tal dano. E ainda mal que não foi logo.  
 Era já tudo como encomendado  
 À traça e pó da aldeia e sua baixaza  
 Entre teias de aranha encantado:

Já'gora, gram Senhor, tudo despreza  
 Quem sai à praça por vosso mandado.  
 Abasta o nome só de vossa alteza.<sup>14</sup>

O mando do «príncipe tamanho» é indeclinável, mas os seus efeitos são tidos por muito perigosos, envolvendo as provas mais duras: as da água, do ferro e do fogo. Assim se explica a dificuldade em obedecer («Ainda mal que não foi logo»). Os versos do poeta tinham matriz rústica e também por isso se encontravam destinados a circular e a perecer nesse mesmo ambiente de “traça” e de “pó”. O desafio maior é realmente contrariar esse destino natural e vencer o temor de *sair à praça*. Neste contexto, a obediência é aqui equiparada a um verdadeiro ato de heroísmo. A profanação da intimidade que os ditou só se justifica pelo imperativo de corresponder ao rogo de quem pede.

Convém lembrar, mais uma vez, que não se trata de um sentimento exclusivo de Sá de Miranda. Encontramo-lo também, de alguma forma, no Prólogo da *Compilação*, de Gil Vicente. E tal como sucedera no primeiro caso, também aí se invoca o temor do desapossamento. Neste caso, porém, o sentimento é ainda mais intenso, uma vez que se trata de um livro impresso. O livro sobreviverá ao autor, o que pode ser encarado como promessa de eternidade. Mas, em contrapartida, ficará desamparado sem ele:

Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera tu calaras (Vicente *in* Camões, 2002: 14).

O afastamento entre o autor e a obra que as práticas de impressão vieram instituir é talvez difícil de entender nos nossos dias. Mas encontra fundamento credível num tempo em que o manuscrito convivia com o texto saído dos prelos quase em regime de paridade quantitativa. E não faltam testemunhos de autores que preferem o manuscrito e o controle que ele lhe permite continuar a exercer sobre a sua própria obra. Tanto mais que esse circuito permite a seleção dos destinatários, o que não sucede quando se trata de um livro de tipografia, vendido sem nenhum tipo de controle. O fenómeno acentua-se sobremaneira quando falamos de textos líricos, mais propensos à reserva, uma vez que os caracteriza a *movência* e a *confessionalidade*.

A relutância da impressão encontra ainda um segundo fundamento: separando-se dos seus versos, o poeta fica impedido de continuar a afeiçoá-los quer em termos de Beleza quer em termos de Verdade. Esse não é um argumento de somenos para escritores insatisfeitos ou inconsumados como Sá de Miranda.

Passaram cinco séculos e, a acreditar no testemunho dos próprios, ainda hoje há escritores que sofrem no momento de enviar o ficheiro ao editor.

Há 500 anos, sem poderem contar com a flexibilidade de um arquivo eletrónico, o sofrimento deveria ser bem maior. Empacotavam-se os manuscritos e perdia-se-lhes o controle por completo.

## Conclusão

Nos estudos literários, as divergências são mais comuns do que os consensos. Quem realiza um trabalho (para mais se for de natureza académica) procura uma margem de novidade e de contestação para se afirmar e distinguir.

Não precisamos de procurar muito para identificar conflitos de interpretação a propósito de Gil Vicente, Camões, António Vieira, Eça, Pessoa. Mas não é assim com todos os escritores. Ao lado destes, é possível identificar um conjunto de criadores que, em vez de controvérsia, geram consenso. E não falamos propriamente de figuras menores. Na literatura portuguesa são desta linhagem nomes como Alexandre Herculano, Júlio Dinis, Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Sophia.

Como se explica este fenómeno? Poderíamos pensar que todos tiveram a sua D. Carolina, ou seja, todos tiveram um crítico de autoridade que lhes configurou a imagem e o rasto. Mas esta explicação nem sempre colhe.

Com Sá de Miranda, o problema parece ser este: interessava adotá-lo para preencher a vaga do renovador. Tanto mais que esse critério o dispensava de cumprir um outro papel que era pedido a todos os escritores da sua época: o de glorificarem a expansão. Ocupando a vaga de renovador (e hoje sabemos que não deveria ocupá-la em regime de exclusividade), Miranda podia dar-se ao luxo de criticar o que todos os outros louvavam. Não foi por acaso que chegaram a identificá-lo com a figura do Velho do Restelo e com o lastro cívico-ideológico que a figura camoniana inspirou.<sup>15</sup>

Tratando de um autor assinalado pelos consensos que gerou, Maria Vitalina Leal de Matos não quis dizer que os devotos estavam todos enganados a respeito de Miranda. Quis apenas dizer que a admiração que se lhe consagra não deve paralisar a exegese dos textos.

E tem inteira razão nessa análise. Os estudos mirandinos não são um lago de águas estagnadas que a autoridade de D. Carolina represou mesmo sem querer.

Como bem sugere Leal de Matos, é preciso superar o estado de devoção passiva ou de condenação sumária. Pode e deve proceder-se a uma releitura. E não importa que ela possa escandalizar. Nos títulos de várias conferências deste Colóquio vejo, com agrado, indícios dessa releitura que pode e deve despontar e prosseguir, sob a égide deste centro de estudos em boa hora criado.

E não receemos o *escândalo*. Até porque, para o mal e para o bem, nas nossas áreas esse tipo de efeito nunca é corrosivo nem duradouro.

15 - Cf. Arruda Franco, 2005.

## Bibliografia

### Ativa:

- Camões, J. (direção científica) (2002). *As obras de Gil Vicente*. Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa. Vol. I e II.
- Garcia, A.M. (organização) (1984). *Poesia de Sá de Miranda*. Editorial Comunicação. Lisboa.
- Sá de Miranda, Francisco de (1976). *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. 4.<sup>a</sup> edição, revista. Livraria Sá da Costa. Lisboa.

### Passiva:

- Almeida, I. (2015). Edições dos séculos XVII e XVIII. Em: J.A.C. Bernardes (coord.), *Camões nos prelos de Portugal e da Europa, 1563-2000*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa. Vol. I.
- Amaral, S.A. (2007). *Desavenças. Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Anastácio, V. (2020). A criação de um poeta nacional: breve panorâmica das edições da lírica camoniana entre 1595 e 1870. *Leituras potencialmente perigosas*. Editorial Caleidoscópio. Lisboa. pp. 11-21.
- Bernardes, J.A. (2014). D. Carolina e Gil Vicente: um processo inacabado. Em: Delille, M.M.G., Corrêa-Cardoso, J.N. e Greenfield, J. (coord.), *Carolina Michaelis e Joaquim de Vasconcelos. A sua projeção nas artes e nas letras portuguesas*. Fundação Eng.º António de Almeida. Porto. pp. 211-240.
- Fraga, M.C. (2006). Sá de Miranda, os caminhos convergentes da vida e da literatura. *Floema, Caderno de Teoria e História Literária*, 4: 109-142.
- Franco, M.A. (2005). Camões, leitor de Sá de Miranda. *Sá de Miranda, poeta do século de ouro*. Angelus Novus. Coimbra/Braga. pp. 149-165.
- Franco, M.A. (2021). Poesia e Filosofia. Pneumo-fantasmologia em alguns sonetos do *Dolce Stil Nuovo* renovado de Sá de Miranda. *Românica*, 24: 91-106.
- Marnoto, R. (2016). Sá de Miranda e a introdução de novas formas métricas. Anexo apenso a *Colóquio/Letras*, 191.
- Matos, M.V.L. (2006). Sá de Miranda e a construção de uma imagem exemplar. Má-fé e boa consciência. *Homenagem a Júlia Dias Ferreira*. Edições Colibri. Lisboa. pp. 599-605.
- Matos, M.V.L. (2011). Sá de Miranda. Em: Aguiar e Silva, V. (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*. Editorial Caminho. Lisboa. pp. 887-892.
- Santos, L.R. (2009). Petrarca, filósofo da condição humana. *Philosophica*, 34: 415-437.
- Trinkaus, C. (1979). *The Poet as Philosopher: Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*. Yale University Press. New Haven and London.
- Vasconcelos, C.M. (1989). Introdução a *Poesias de Sá de Miranda*. Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional. Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Lisboa. pp. I-CXXXVI.
- Zerari, M. (direction de) (2021). *Le grand écrivain et sa première vie. L'illusion biographique (XVIe-XVIII e siècle)*. Classiques Garnier. Paris.

# Sá de Miranda: a função social da literatura, a dimensão cívica do poeta e a contraideologia

Maria Luísa de Castro Soares<sup>16</sup>

**16** - PhD em Literatura Portuguesa, Professora Associada com Agregação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e Investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH-UC).

**C**orifeu dos modelos clássicos entre nós, Sá de Miranda deve ser apreciado por ter sido o introdutor em Portugal das formas poéticas do classicismo e pelos valores morais que defendeu. O primeiro aspeto valeu-lhe o estatuto de “mestre”, tendo estabelecido com vários poetas do seu tempo uma relação de discipulado.

Um dos seus mais insignes discípulos, António Ferreira, em “Carta a Diogo Bernardes” (1961: 109-114), faz reflexões metatextuais, onde aborda o problema da criação literária. Defende a cultura clássica (Pereira, 1972: 37-76) e a escrita racionalista, ao falar de «Ingenho, arte, doutrina» (Ferreira, 1961: 111), isto é, inspiração e labor textual; natureza e trabalho:

Se ornares de fino ouro a branca prata,  
Quanto mais e melhor já resplandece!  
Tanto mais val o ingenho, s' à arte se ata  
(Ferreira, 1961: 111).

António Ferreira ficou conhecido como o defensor fervoroso do estilo de época e dos códigos literários do classicismo, mas foi Sá de Miranda quem lhe deu o tom (Pereira, 2019: 14-15).

Sá de Miranda dá, efetivamente, primazia à doutrina horaciana (Ramalho, 1993: 83-105), ao preferir o trabalho de correção constante do texto (*limae labor*), a justa medida, na recusa de uma arte espontânea («Todos a tudo o seu logo acham sal / eu risco e risco», Miranda, 1977: 286). A clareza e a luminosidade e a razão – características fundamentais do classicismo renascentista no campo poético – são postulados por ele

defendidos em metatextos que são reflexões acerca da arte da escrita.

A metaliteratura percorre, na verdade, a obra de Sá de Miranda desde a comediografia à poesia lírica. Assim, entre outros, podem considerar-se metatextos o prólogo da comédia *Estrangeiros* (Miranda, 1977, II: 123-125), o soneto “Assi que me mandáveis atrever” (Miranda, 1976, I: 303), “Tantas mercês tam desacostumadas” (Miranda, 1976, I: 289) e a “Resposta a um soneto de Pêro d’Andrade de Caminha”, onde o poeta confessa que aos seus versos, «nunca acaba de os lamber, / como ussa os filhos mal proporcionados» (Miranda, 1976, I: 303).

Salienta-se de modo particular, neste domínio, o trio de sonetos enviados «Ao Príncipe D. João, quando lhe mandou pedir obras suas» (Miranda, 1976, I: 285-287). Estes sonetos metaliterários, assim designados porque tratam de problemas da doutrina literária e da arte poética de Sá de Miranda, são reflexões do autor acerca da sua criação textual.

No primeiro, “A Príncipe tamanho, cujo rogo”, o poeta põe escrúpulos em dar o texto como definitivo, devido ao trabalho moroso de correção e apuramento que a escrita exige. Os seus versos terão de passar «pela água, pelo ferro e pelo fogo» (Miranda, 1976, I: 285).

No terceiro soneto metaliterário, Sá de Miranda pretende desculpar-se perante o recetor – o príncipe – da demora que tomou para lhe responder, devendo o soneto ser encarado como uma justificação do criador literário, que é também uma reflexão teórica sobre a sua arte poética. Esta abraça a noção de escrita como produto da razão e da reflexão, que exige o trabalho de aperfeiçoamento do texto, a “penitência” do criador que, apesar disso, é perseverante, persistente, determinado e empenhado:

Tardei, e cuido que me julgam mal,  
qu'emendo muito e qu'emendando dano,  
Senhor; porqu'hei gram medo ao mau engano  
deste amor que nos temos desigual:

Todos a tudo o seu logo acham sal;  
eu risco e risco, vou-me d'ano em ano  
(Miranda, 1976, I: 286).

E, adiante, acrescenta: «São preceitos de Horácio, me dirão;» (Miranda, 1976, I: 286-287).

Fica assim delineada e assumida a dívida de Sá de Miranda para com Horácio (Soares, 2007: 96-98) e enquadrada a obra mirandina nos postulados gerais da poética do classicismo (Scaglione, 1992) em que a «tradição grego-latina [é] mediada, não raro, pela via italiana e espanhola» (Pereira, 2019: 14).

O segundo soneto enviado ao Príncipe D. João “Inda qu'em Vossa Alteza a menos parte” (Miranda, 1976, I: 286) é a afirmação do valor das letras paralelamente ao valor das armas (Cirurgião, 1997: 147-179). As letras e o seu acolhimento pelos reis são:

– um modo de imortalização da grandeza dos monarcas:

Dar favor aos engenhos e a toda a arte  
Das boas, faz aqui os reis imortais  
por fama; inda, passando avante mais,  
uns fez Deuses de todo, outros em parte  
(Miranda, 1976, I: 286);

- a expressão clara do enaltecimento dos feitos militares e um auxílio na guerra:

À guerra leva o mor Cipião consigo  
as Musas, brandas de seu natural,  
que, assi sem armas, são d'altas ajudas  
(Miranda, 1976, I: 286);

- a única forma de comunicação imperecível:

Ainda nos cantam do bom tempo antigo.  
Caíram as estátuas de metal:  
qu'al se podia esperar de cousas mudas?  
(Miranda, 1976, I: 286).

Entre os vetores que presidem à construção do texto literário, na conceção de Sá de Miranda, evidencia-se a função moral da literatura. E não se trata de dar exemplos de bom comportamento ou de bons costumes, mas de uma moral da autenticidade, que assume plenamente o princípio horaciano de aliança do *prodesse* e do *delectare* (instruir, agradar e comover). A literatura clássica devia mostrar ao homem a sua verdadeira nobreza, espelhar tudo o que faz a real grandeza humana. E, não raras vezes, a ética da autenticidade exprime-se pela crítica social (Martins e Sousa, 2011). Sá de Miranda, ao criticar nas cartas os costumes (*mores*), está a morigerar a sociedade e a opor-se, em parte, aos discursos hegemónicos.

Adunada à função moral está assim a função social da literatura que, na obra de Sá de Miranda, se traduz pelo louvor da dignidade das Letras e da cultura humanística em geral, pelo enaltecimento do poeta considerado um vate, superior ao militar e ao político, pelo reconhecimento da sua dimensão cívica (Soares, 2007a: 180-187).

A dimensão cívica do poeta é sobretudo perceptível na parte da obra de Sá de Miranda designada *Sátiras* (Bernardes, 1996 e 2006). Na edição da obra feita em 1626, figuram como sátiras: a écloga “Basto” e as cartas a D. João III, a João Roiz de Sá de Meneses, a António Pereira, Senhor de Basto, a Pêro de Carvalho, a Mem de Sá, entre outras. E não é sem razão, pois, ao apurarmos a identidade desse lastro modal, verificamos que o «escritor satírico [...] é o ser dotado de uma hiperconsciência crítica em relação à vida» (Bernardes, 1996: 161).

Acresce dizer que, em Sá de Miranda, a sátira não é mera verificação passiva dos erros e não tem a vertente lúdica que a caracteriza. Visa intervir socialmente, com argumentos de resistência moral e intelectual.

Para Sá de Miranda, o poeta é um vate, que conhece melhor do que ninguém o homem e a história e, consciente do poder germinativo da palavra, pode orientar e aconselhar os outros homens. É neste contexto civilizizador que podemos integrar a carta “A El-Rei D. João” de Sá de Miranda (Miranda, 1977, II: 35-51), plena de conselhos ao rei, que incentiva ao exercício do poder. Nela, o poeta fala corajosamente com o monarca, que considera a cabeça do reino:

gente de algum rei solta:  
sem cabeça, o corpo é vão  
[...]

A cabeça os membros manda,  
seu rei seguem as abelhas  
(Miranda, 1977, II: 36-37).

Na linha dos tratadistas de educação de príncipes, que consagra o direito divino dos reis,<sup>17</sup> considera que o poder real é solitário e incita o rei a governar sem influências, já que, se estiver rodeado de cortesãos desleais e traidores, o seu governo pode cair:

um rei ao reino convém;  
vemos que alumia o mundo  
um sol, um Deus o sustém;  
certa a queda e o fim tem  
o reino onde há rei segundo  
(Miranda, 1977, II: 37).

Na mesma carta, preocupa-o também a injustiça e, por isso, exorta o monarca a acautelar-se com os violadores das leis:

Velem-se contudo os reis  
dos rostos falsos e manhas,  
com que lhes fazem das leis,  
fracas teias de aranhas  
(Miranda, 1977, II: 38).

Denuncia ao rei os que com ele privam na Corte e que são «públicas santidades», falsos devotos e religiosos traiçoeiros. E, mais adiante, extrai de S. Mateus a metáfora conhecida, reveladora, de forma exemplar, da falsidade humana:

De fora são mansos anhos  
de dentro lobos robazes  
(Miranda, 1977, II: 40).

Observador atento, Sá de Miranda insurge-se contra os que oprimem e exploram as gentes do campo:

Que eu vejo em povoados,  
muitos dos salteadores,  
com nome e rosto d'honrados;  
vão quentes, andam forrados  
de peles de lavradores  
(Miranda, 1977, II: 45).

**17** - Vide e.g. *O Príncipe* de Maquiavel, em Itália, e, mais tarde (1572), em Portugal, o *De Regis Institutione et Disciplina* de D. Jerónimo Osório, bispo de Silves.

Além dos lavradores, outras vítimas da opressão que sofrem a desigualdade e a torpeza dos tiranos são defendidos por Sá de Miranda:

Então tristes das mulheres  
tristes dos órfãos coitados,  
e a pobreza dos mesteres,  
que nem falar são ousados,  
diante os mores poderes  
(Miranda, 1977, II: 46).

Nesta carta, Sá de Miranda aconselha constantemente o rei a corrigir a injustiça praticada pelos poderosos e para tal – recomenda – deve ouvir a todos, porque:

onde uma só parte fala,  
sempre a outra haja de gemer  
(Miranda, 1977, II: 44).

Embora Sá de Miranda revele uma visão bastante derrotista da sociedade humana, porque «julga declinante a civilização portuguesa sua contemporânea» (Martins, 2007: 171), termina, porém, a carta de forma algo otimista, ao considerar que o rei é protegido pelo amor dos seus súbditos:<sup>18</sup>

Os outros reis seus estados  
guardam de armas rodeados,  
vós rodeados de amor  
(Miranda, 1977, II: 49).

Na carta “A El-Rei D. João”, os conselhos de Sá de Miranda vão no sentido de que o rei se rodeie de bons elementos na Corte, capazes de fazer cumprir as leis com justiça, sendo o texto uma meditação sobre o poder político – o poder real – e uma reflexão sobre a lei e aplicação da justiça numa sociedade diferenciada e em mutação.

Na lógica deste contexto, as cartas e as éclogas de reflexão moral mirandinas devem ser entendidas como expressão de vastas polémicas que não podem prescindir do contexto cultural em que são realizadas. Não são fantasias alucinadas, antes refletem reações de uma comunidade e procuram responder a questões político-sociais.

No século XVI português, a defesa do expansionismo e do espírito aventureiro eram os discursos hegemónicos, a ideologia dominante, pelo que a política de fixação defendida por Sá de Miranda funciona, à época, como contraideologia (Soares, 2002: 149-167).

É essa solidão ideológica que vemos defendida pelo pastor Gil, porta-voz do ideário de Sá de Miranda, na écloga polémica “Basto”. O seu isolamento da comunidade tem como fundamento a independência de opinião ou liberdade de pensamento do próprio Sá de Miranda.

Em “Basto”, Sá de Miranda aborda temas que a tornam de excepcional importância no panorama da crítica social, pois abarca, entre outras questões, a liberdade individual e a situação económico-social da classe trabalhadora de Quinhentos, sobretudo a situação dos homens das aldeias.

Na sua condição de fidalgo à moda antiga, Sá de Miranda vê a base social esmagada pela exploração excessiva da nobreza que, na capital, procura novos cargos e formas de rendimento junto da Corte. A desigualdade cresce e o povo está privado do mais essencial. Assim, numa estrofe em que minimiza o homem relativamente aos animais, critica, pela voz de Gil, a desigual e a injusta distribuição de riquezas:

[os animais] não tem repartida a terra  
por marcos tão desiguais

**18** - Em Sá de Miranda – como se verificará em Camões e no tratado de educação *De Regis Institutione et Disciplina* de D. Jerónimo Osório –, há uma conceção moral da realza que assenta no binómio *temor e amor*. O amor ao rei sobrepõe-se ao *temor* em Sá de Miranda, na epopeia camoniana (Soares, 2007a: 94) e na tratadística portuguesa, contrariamente aos ditames d’*O Príncipe* de Maquiavel.



[os homens] De sangue e o fogo por guerra;  
Um possui de Serra a Serra,  
Outro nada, ou dous tojais  
(Miranda, 1976, I: 159).

Sá de Miranda analisa então a causa de tantos problemas entre os homens, a cobiça:

Sabes o que é que nos come?  
Má cobiça que não al  
(Miranda, 1976, I: 162).

Faz assim, uma vez mais, a defesa do seu ideário filosófico-moral, que consiste na apologia dos valores tradicionais dos bons tempos antigos, que se inscrevem na «tendência anti-cortesã que conquista a literatura europeia da época... [com] uma representação geral pejorativa da Corte» (Neiva, 2004: 96):

Aqui, por estes abrigos  
(os mais debates deixemos)  
virão ver-me os bons amigos:  
ao sol nos entenderemos,  
falando em tempos antigos  
(Miranda, 1976, I: 163).

Na carta “A Pêro de Carvalho” (Miranda, 1977, II: 59-71), o poeta parte de uma motivação conjuntural para uma reflexão filosófico-moral. Assim, os aspetos temáticos do texto insistem nas «más consequências morais da expansão, já antes registadas no *Cancioneiro Geral*» (Bernardes, 2001: 1169), que se pautam entre a polémica e a sátira dos valores. Nesta carta, Sá de Miranda condena a ambição e a cobiça alienantes e critica os meios e manifestações sociais que as alimentam. Através da instrumentalização de tópicos horacianos, propõe como contrapolo ideal a liberdade de espírito e a inteireza moral, enaltecendo os ambientes e tipos de vida correspondentes e a fruição frugal duma Natureza que não deve ser violentada (Soares, 2002: 601-619).

O poeta confessa-se acima de tudo amigo da verdade. Condena as riquezas e os danos morais causados pela ambição e «a cobiça, a da boca aberta» (Miranda, 1977, II: 63). Na verdade, considera que a cobiça é insaciável, ignora o juízo e a razão, leva à violação das leis, à prisão, à desobediência a Deus.

Nesta carta, nota-se a condenação de Sá de Miranda aos impulsos mercantis do homem do seu tempo, que o conduzem a viagens infundáveis pelo mar, num registo comparável ao da figura simbólica do velho do Restelo n’Os *Lusíadas* (Soares, 2002; Martins, 2012):

Faz uns a outros matar,  
passou da vivenda ao mar,  
homens naturais da terra?  
(Miranda, 1977, II: 64).

A cobiça vendeu os homens ao perigo, ao mar e aos ventos breves. O homem escraviza-se, escraviza o outro, e fá-lo pela ambição:

Espritos vindos do céu,  
postos aos lanços na praça!  
Com que nadas vos venceu,  
porque nadas vos vendeu!  
(Miranda, 1977, II: 64).

Nesta carta, refere-se ainda a outra vertente da cobiça, que se concretiza na exploração mineira das riquezas subterrâneas. Segundo a visão do poeta, a Natureza resguarda essas riquezas no seu interior, mas o homem – desafiando o perigo e enfrentando um duro trabalho – explora-as, dominado por uma excessiva ambição:

Nas minas altas que digo,  
revolta a terra té o centro,  
que faz o homem imigo  
do seu descanso lá dentro  
com tal trabalho e perigo?  
(Miranda, 1977, II: 65).

O homem torna-se temerário, desafia o desconhecido, nada teme: «Gente que não teme nada / com tudo se desafia / por mares sem fundos nada» (Miranda, 1977, II: 65).

Na carta “A seu irmão Mem de Sá” (Miranda, 1977, II: 71-83), em estreita ligação paragramática com a anterior, nos intuitos e nas opções filosófico-morais e sociopolíticas, Sá de Miranda faz o elogio da pobreza e do isolamento, tomando como exemplo São Jerónimo e Heraclito. Defende intransigentemente a sua liberdade e justifica o abandono da corte por nela a liberdade correr riscos e porque Sá de Miranda se assume apreciador da «razão boa e da verdade» (Miranda, 1977, II: 74) que na Corte não existem. Acentua, nas estrofes seguintes, a prodigalidade da Natureza, os seus encantos. A Natureza alimenta as aves que cantam saciadas e veste ricamente as flores, enquanto o homem inveja os outros:

Dormimos sonos alheios  
os nossos não os dormimos  
(Miranda, 1977, II: 76).

E, logo a seguir, acrescenta com o mesmo significado:

Queremos o que outrem quer,  
o que não quer enjeitamos,  
(Miranda, 1977, II: 76).

Para Sá de Miranda, a queda dos portugueses está iminente, porque se corre atrás da ilusão. E o poeta vai ilustrar o argumento de que a ambição mundana é vã e as ações não têm valor, se movidas pelo materialismo, com o apólogo do rato da cidade e do rato do campo. Este, na iminência da morte, apesar da fartura da cidade, conclui:

Deus me torne à minha fome  
(Miranda, 1977, II: 83).

O rato do campo chega à conclusão de que a sua pobreza é segura

e a sua vida infinitamente mais tranquila. Nesta fábula, com instrumentalização do horacianismo, o poeta faz a apologia da pobreza e do isolamento montesino, valores que aparecem de novo associados à liberdade e ao bem moral.

Esta fábula, integrada na carta “A seu irmão Mem de Sá”, encerra uma finalidade moral: é melhor ter o suficiente sem sobressaltos e preocupações do que correr riscos em busca de inúteis riquezas.

Na carta que dirige «A António Pereira, Senhor de Basto, quando se partiu para a Corte co’a casa toda» (Miranda, 1977, II: 83-99), Sá de Miranda defende uma das suas ideias fundamentais – ideologia minoritária no período dos Descobrimentos – que consiste na política de fixação tão grata ao espírito conservador do poeta, já que na política expansionista ele vê os maiores malefícios para o reino, pois ela conduz ao despovoamento nacional pela atração do comércio com a Índia:

Não me temo de Castela,  
 donde inda guerra não soa,  
 mas temo-me de Lisboa,  
 que ao cheiro desta canela,  
 o reino nos despooa  
 (Miranda, 1977, II: 83).

Sá de Miranda considera insensata a troca que o Senhor de Basto vai realizar, ao abandonar a vida natural e harmoniosa do campo pela Corte e o seu protesto é veemente:

Deixais esta madre antiga,  
 is-vos buscar a madrastra  
 (Miranda, 1977, II: 96).

O mundo campesino é, para Sá de Miranda, claramente mais saudável, de «ares mais são» e a corte é, assim, metaforicamente comparada à gaiola dourada, de onde as aves fogem em busca da liberdade. Embora ofereça «conversações» e «graças delicadas», também esconde os murmuradores e a corrupção.

Lisboa surge aos olhos de Sá de Miranda como uma cidade pejada de marinheiros vadios «que vilmente a vida apreçam, / volteiam como bugias» (Miranda, 1977, II: 98). A capital é, além disso, responsável pelo despovoamento do reino, sendo que nela o crescimento é desmedido:

Ao reino cumpre em todo ele,  
 Ter a quem o seu mal doa,  
 Não passar tudo a Lisboa,  
 Que é muito o peso, e, com ele  
 Mete o barco n’água a proa  
 (Miranda, 1977, II: 97).

Nesta carta, Sá de Miranda protesta contra os rumos que Portugal está empenhado em seguir, atraído pelo comércio, pela vida fácil, pelos novos costumes e perfumes, «tudo peçonha» contra o abandono dos valores tradicionais, a vida simples, verdadeira e sã, em harmoniosa ligação com a Natureza, apostolado que defendeu na obra e na vida (Fraga, 2006: 109-142). De facto, em Sá de Miranda, «o contrapeso da

sátira há-de ser a aurea mediocritas de um bucolismo concebido como protesto e fuga em relação à história» (Bernardes, 2001: 1169).

Em suma, na carta “A António Pereira, Senhor de Basto, quando se partiu para a Corte co’a casa toda”, Sá de Miranda parte da consideração crítica de fenómenos económico-sociais decisivos na época (riqueza monetária, concentração migratória em Lisboa, novo estilo de vida sumptuário, etc.) para a denúncia das consequências morais e culturais; parte de reflexões sobre o problema epocal português para a discriminação universal de valores e antivalores; da redimensionação ético-social da *aurea mediocritas* (entendida como salvaguarda da liberdade de espírito, da integridade moral e da frugalidade) para a antecipação da doutrina rousseauiana da bondade do Homem em estado natural (Soares, 2007: 109).

Depois deste excurso, resta dizer que Sá de Miranda se comporta, efetivamente, como um verdadeiro profeta cívico, sendo que a sua escrita cumpre, no século XVI, uma função social tradutora de uma máxima consciência então possível.

Defensor da vida campesina como apostolado estético e vivencial está, contudo, profundamente atento a todos os acontecimentos e comprometido com os problemas do seu tempo, pelo que, como vate, aconselha o rei e critica profundamente a dissolução dos costumes – o luxo, os perfumes, a malícia – que leva à degeneração dos caracteres.

Atento às classes desfavorecidas, denuncia alguns atropelos cometidos sobre o ser humano e revela-se contra a injustiça e a escravatura, contrariando o prisma do humanista que dirige ao povo um certo olhar de desdém (Soares, 2007a: 104).

Sá de Miranda é um autor do Renascimento «cuja cultura exalta o homem pela sua capacidade transformadora do mundo» (Martins, 2007: 169), mas, apesar disso, não deixa de condenar uma política expansionista sem investimento no reino, sem aplicação direta e prática dos bens em benefício social e económico.

Defensor de uma política de fixação – contraideologia da política expansionista dominante, movida pela voracidade obstinada da ambição e da cobiça –, Sá de Miranda é observador desconfiado das viagens dos Descobrimentos, que traduz na frase lapidar antecipadora dos «fumos da Índia»:

Destes mimos indianos  
Ei gram medo a Portugal  
(Miranda, 1977, II: 52).

## Bibliografia

- Bernardes, J.A.C. (1996). *Sátira e Lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Faculdade de Letras. Coimbra.
- Bernardes, J.A.C. (1999). *História Crítica da Literatura Portuguesa. Humanismo e Renascimento*. Editorial Verbo. Lisboa. Vol. II.
- Bernardes, J.A.C. (2001). Sátira. Em: *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*. Verbo. Lisboa. Vol. IV. pp. 1159-1175.
- Bernardes, J.A.C. (2006). *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa. Vol. I e II.
- Cirurgião, A. (1997). As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII. *Novas Leituras de Clássicos Portugueses*. Colibri. Lisboa. pp. 146-179.
- Ferreira, A. (1961). *Poemas Lusitanos*. Atlântida. Coimbra.
- Fraga, M.C. (2006). Sá de Miranda: os caminhos convergentes da vida e da literatura. *Floema, Caderno de Teoria e História Literária*. Ano II, 4: 109-142;
- Martins, J.C.O. e Sousa, S.G. (orgs.) (2011). *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Opera Omnia. Guimarães.
- Martins, J.V.P. (2007). Sá de Miranda, um poeta do nosso tempo. *História e Antologia da Literatura Portuguesa, Século XVI*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Vol. II. Tomo I. pp. 168-172.
- Martins, J.V.P. (2012). Sá de Miranda e o Velho do Restelo. *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Imprensa da Universidade. Coimbra. pp. 145-160.
- Miranda, F.S. (1976-77). *Obras Completas* (Prefácio de R. Lapa). Livraria Sá da Costa. Lisboa. Vols. 1 e 2.
- Neiva, S. (2004). Aquilo é pagar o pato! Representações satíricas da ceia cortesã na poesia de Sá de Miranda. *Revista Camoniana*. EDUSC. Bauru, São Paulo. 3.ª Série. Vol. 16. pp. 93-111.
- Pereira, M.H.R. (1972). *Temas clássicos na literatura portuguesa*. Editorial Verbo. Lisboa.
- Pereira, M.H.R. (2019). *Receção das fontes clássicas em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra.
- Scaglione, A. (1991). *Knights at Court: Courtliness, Chivalry & Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*. University of California Press. Berkley/Los Angeles/Oxford.
- Soares, M.L.C. (2002). Debate ideológico e ficção poética em Sá de Miranda e no epos camoniano. *Biblos. Miscelânea em honra do Doutor Salvador Dias Arnaut*, Universidade de Coimbra, Coimbra, vol. 78. pp. 601- 619.
- Soares, M.L.C. (2007). Do Renascimento à sua questionação. *Sá de Miranda*. UTAD. Vila Real. Vol. I.
- Soares, M.L.C. (2007a). *Profetismo e espiritualidade de Camões a Pascoaes*. Imprensa da Universidade. Coimbra.

# Apógrafos parisienses de Francisco de Sá de Miranda com a poesia enviada ao príncipe – estudo do código bibliográfico e da performance poética<sup>19</sup>

Marcia Arruda Franco<sup>20</sup>

**19** - Trata-se de um produto do Grupo de Pesquisa Reescrever o século XVI/ CNPq-USP e ação do edital 1024 USP/AUCANI-UMinho (2019-2022).

**20** - Professora Associada da Universidade de São Paulo. Esta pesquisa recebeu subsídio da FAPESP na forma de Bolsa BPE: 2019/19688-9.

Os dois apógrafos em questão há muito pertencem a bibliotecas francesas. O Ms. de Paris (PORT 60) entrou ainda para a Biblioteca Real de Paris em 1668 (Vasconcelos, 1885: LV) e o Ms. de Denis (PORT 112), comprado por Ferdinand Denis a 5 francos em 1838, pertence ao fundo português legado por este historiador à Biblioteca de Saint Geneviève, da qual foi diretor, atualmente depositado na Sala de Manuscrito da Richelieu.

Embora divulgados desde 1885, na edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (CMV), *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, e digitalizados na GALLICA, os dois manuscritos da sua poesia depositados nos fundos portugueses da Biblioteca Nacional de França (BNF) nunca foram disponibilizados em livro, provavelmente por não se tratarem de autógrafos, e sim de cópias de sua poesia ofertada ao herdeiro da coroa portuguesa, o príncipe D. João, filho de D. João III e pai de D. Sebastião, morto a 2 de janeiro de 1554. Justamente por ser um documento autoral, o seu pequeno autógrafo encontrado na Biblioteca Nacional de Portugal foi imediatamente publicado em fac-símile com transcrição anotada pela filóloga alemã, em 1911.

Carolina Michaëlis (1885: LI) antes de obter a sua cópia utilizou as anotações que José do Canto Ihe enviou, relativamente ao Ms. de Paris, ao editar a poesia mirandina com base no texto do Ms. de Denis, anotando as variantes de todas as edições impressas e manuscritas conhe-

cidas. A meu ver é hora de privilegiar o Ms. de Paris como publicação escribal, no que toca ao estudo e edição da primeira remessa do poeta ao príncipe (trovas, sextina, sonetos e canção a Nossa Senhora), isto é, da poesia musical, cantável e cantada, pelo exame da relação entre o seu código bibliográfico e as suas redes de significação no espetáculo da poesia renascentista, 1 - por ser exclusivo dessa matéria (poesia cantada), 2 - por conter notas e rubricas com informação a respeito da performance em redações próprias e ainda outras rubricas relativas ao processo de editoração do livro de mão, e 3 - por ser um Ms. de 1564, que representa um projeto de edição da sua poesia musical enviada ao príncipe, anterior em décadas à edição príncipe (passe o trocadilho) das suas obras poéticas, em 1595.

O Ms. de Denis, na sua parte inicial, contém três remessas de Miranda ao príncipe e por isso nunca poderá ser esquecido por edições críticas de sua obra. A primeira parte será confrontada com o seu registo no Ms. de Paris. A segunda reúne a sua sátira, que circulou em performance, dramatizada ou vocalizada na sociedade de corte quinhentista portuguesa, são cartas e dramas bucólicos, como “Basto” e “Alexo”, encenados e fruídos por meio da performance renascentista, da leitura em voz alta, canto ou declamação. A terceira traz outras 6 élogos e uma elegia e inclui textos de outro autor.

O Ms. Port. 112 da BNF trata-se de uma miscelânea de textos historiográficos de diversos teores com caligrafias diversas, reunida à parte inicial com as obras de Miranda e Filipe Aguilar, o códice foi assim adquirido por Ferdinand Denis de um bouquiniste nas antigas arcadas da Rua Colbert, uma das laterais da Richelieu, pelo seu valor historiográfico. O caderno com 193 folhas brancas ou escritas fora adicionado à parte inicial provavelmente por antiquários e assim foi adquirido no século XIX, com as partes que o formam. Trata-se de um mesmo tipo de papel e de folhas do mesmo tamanho reunidas em cadernos de dez-fólios, cujo preenchimento parece ter-se dado ao longo de gerações, quer ligados a Sá de Miranda quer ligados ao século XVI iberoamericano, cujo volume entrou na BNF, onde recebeu o título escribal de *Mélanges de Poésies e d'Histoire*.

Pretendo mostrar quer na ordenação e distribuição da matéria poética, na disposição dos versos na estrofe e nas páginas, nas didascálias, dedicatórias e anotações desses livros de mão pode-se obter informação sobre a música vocal, a dança, a dramatização social, as formas de teatralidade e usos da poesia na sociedade de corte. Para dimensionar a teatralidade dos gêneros poéticos em cerimoniais e no cotidiano da sociedade de corte portuguesa, os dois códices de Paris serão analisados tanto do ponto de vista de sua materialidade quanto do ponto de vista histórico-cultural. Busca-se tecer a rede de representações que registra, em rubricas, dedicatórias anotações e versos assim como no alfabeto caligráfico e no trabalho escribal da *mise en page* da matéria poética as conexões com, 1 - os lugares de encenação da poesia, como palácios, praças, ruas, etc.; 2 - personagens históricas ou anônimas; 3 - o léxico relacionado ao canto, à vocalização, à música, aos instrumentos musicais, a bailados, a encenações; 4 - as conexões entre o suporte escribal e a vocalidade do seu conteúdo, a relação entre o código bibliográfico e o proferimento em situação: por exemplo, o lugar das rubricas na parte inferior da página, tamanho e tipos de letras, tabuadas, classificação de formas poético-musicais.

A história cultural emerge da análise do código bibliográfico, de suas remissões ao gênero poético e do seu emprego em situações de circulação do poético na sociedade monárquica. O conjunto de rubricas e dedicatórias das élogas e cartas informam sobre a performance desses dois gêneros, o último, declamativo, e o outro, por meio da dramatização pastoril.

Os dois apógrafos de Paris serão complementares no que toca a manifestação poético-musical e em performance da poesia renascentista de Francisco de Sá de Miranda, trovador peninsular e poeta italianista, para quem os temas e formas eram exercícios de composição e oportunidades de pensar, argumentar e encantar, assim como a seus pares poetas do amplo século XVI.

Além disso, pretendo abordar a questão da teatralidade intrínseca ao fenômeno poético do século XVI, por meio da análise da materialidade dos dois livros de mão, encarando-os como publicações escritas distintas (Harold Love e James Daybell), privilegiando como cancionero de mão o Ms. de Paris, códice monográfico cujo título escribal é: *Obras de Francisco de Saa de Miranda, dirigidas ao príncipe nosso senhor, que lhas mandou pedir. 1564.*

Nesta publicação escribal, a tabuada, obra do escriba, ao fim do livro de mão, e as rubricas reputáveis ao poeta, ao longo das suas páginas, classificam as formas poético-musicais enviadas ao príncipe de forma diferente. Na “Tavoada”, o escriba agrupa alguns gêneros sob classificações mais largas, deixando de fora os cantares variados da tradição ibérica ou italiana referidos nas rubricas que classificam os poemas no miolo do livro. Tal conjunto de rubricas internas são reputáveis ao poeta, ao apresentarem as diversas formas e subformas poético-musicais compiladas: soneto, cantiga, vilancete que se canta, cantar velho, cantar de moças ao adufe, composição em ajuda, diálogo poético, canção petrarquista, trovas, epitáfios, esparsas, cantiga velha. No corpo do livro de mão, as rubricas especificam cada tipo de forma de canto; além disso, a sua disposição coordena os cantares da tradição trovadoresca ibérica a formas italianistas, como o soneto e a canção. É esclarecedor lembrar que estas duas formas poético-musicais têm origem no trovadorismo occitânico, o que a historiografia e crítica literárias parecem ter esquecido. O soneto é um sonzinho, *grosso modo*, uma *stanze* de canção.

O autor da classificação poética contida na tabuada é o escriba ou *scriptorium*, MB, e não o poeta. Embora o escriba seja autor de rubricas editoriais, como o título e a conclusão do livro, a maioria delas, nos dois códices mirandinos depositados na Richelieu, parece pertencer a Francisco de Sá de Miranda, pois atendem a seu primeiro cumprimento do mandado do príncipe, a quem teria enviado três livros de mão em três momentos diferentes. No Ms. Port. 60 se copia em 1564 o primeiro caderno enviado ao príncipe com a poesia musical e de corte.

A produção editorial do livro de mão põe em cena a caligrafia do escriba assim como a sua escolha alfabética para representar determinados sons da comunidade interliterária ibérica, uma vez que são compiladas, na ordem sugerida pela remessa do poeta ao príncipe, poemas musicais tanto em português como em espanhol. Pela análise do alfabeto caligráfico pode-se mostrar como a caligrafia escribal funciona como uma partitura diacrítica, revelando o nexos entre a publicação manuscrita e a sua leitura em voz alta, indicando, por



exemplo, a pronúncia luso-castelhana ou galego-portuguesa, isto é, a mistura de fonemas das línguas ibéricas. Por exemplo, o uso das letras l, ll, x, ç, s, s longo, z pode ser estudado como indicativo da pronúncia mais portuguesa, castelhana e galega, o alfabeto caligráfico indicaria o dialeto ibérico do escriba ou do seu *scriptorium*?

O escriba é um editor cujo trabalho editorial se mostra pela série de escolhas do seu código bibliográfico; por meio de rubricas informativas e organizadoras de secções, notas, confecção de índice, ordenação e disposição do material poético na página, o escriba elabora a sua *mise en page* do material que copia; o caderno que constitui o Ms. Port. 60 apresenta margens, comuns em livros de mão, que definem o lugar da inscrição do material poético na página, para nortear o escriba. O escriba ou o seu *scriptorium* escolhe a morfologia da sua transcrição, junta e separa palavras de acordo com a sua notação particular; igualmente, a pontuação e alfabeto caligráfico, o tipo e tamanho de letras são escolhas escribais. Para produzir este ou aquele tipo de letra e variar o seu tamanho é preciso apontar as penas de escrever com uma faca apropriada. Cada tipo e tamanho de letra exige que a pena seja aparada para o desenhar. Os volteios caligráficos, as serifas, são desenhadas pela mão do escriba com os movimentos da pena aparada segundo uma técnica de produção caligráfica. Os dois Ms.s mirandinos de Paris apresentam uma caligrafia cursiva mista, nem gótica, nem itálica, mas redonda, utilizando um itálico arredondado que favorece a leitura. O Ms. de Paris tende mais ao itálico humanista. O Ms. de Denis apresenta uma caligrafia cursiva menos redonda e mais graúda, bem unida, ligeiramente inclinada, com um ar notarial.

Aprende-se muito sobre a forma de circulação e valorização da poesia luso-castelhana quando é examinado o caderno das *Obras de Francisco de Saa de Miranda, dirigidas ao príncipe nosso senhor, que lhas mandou pedir. 1564.*, isto é, seis anos após a morte do poeta, quando o interesse pela sua poesia suscitou esta publicação escribal.

A importância atribuída ao manuscrito não autógrafo como publicação escribal decorre de ele ser considerado uma recepção da poesia que transmite, ou seja, trata-se de um projeto editorial que a registrou no século XVI, em um suporte gráfico, no qual circulou e foi lida por uma comunidade de leitores de poesia. Destes documentos emanam signos do passado que revelam em sua codificação bibliográfica, dirigida à vocalização e ao canto, aspectos editoriais, sociais, artísticos e musicais tanto do trovadorismo ibérico e europeu como da poesia renascentista.

## Apresentação da questão

Quanto à tradição manuscrita da sua obra, salvo o breve autógrafo, onde há uma pequena série de trovas e nova versão de grande parte da écloga “Alexo”, com dedicatória ao senhor de Basto, nenhum foi publicado em fac-símile, mas apenas no alentado aparato crítico da edição de Halle, por meio dos critérios de edição adotados por CMV. O texto do Ms. de Paris, como a parte inicial do Ms. de Denis, constitui o seu cancionero enviado ao príncipe. A música vocal enviada ao príncipe reúne apenas parte da sua poesia cantada. Dispersas em outros testemunhos impressos e manuscritos da sua obra é possível reencontrar ao menos 28 peças poético-musicais – trovas, sonetos, canções, elegias

– não enviadas ao herdeiro da coroa, incluindo a elegia à sua precoce morte, em janeiro de 1554. A elegia com origem na Grécia antiga também se apresenta como música vocal no Renascimento. O objetivo agora é estudar o código bibliográfico dos apógrafos parisienses e a sua rede de representações histórico-culturais para a sua futura divulgação em fac-símile, transcrito e anotado, enfocando a sua poesia em performance, dramatizada e declamada, na sociedade de corte ibérica. Trata-se de estudar o conjunto poético remetido ao príncipe em três remessas.

No que tange ao privilégio dado ao exame do código bibliográfico do Ms. de Paris, por ser constituído de poesia cantada tanto da tradição ibérica como da italiana, dispostas na ordem: 1 - trovas (redondilha maior, menor e arte-maior); 2 - sonetos (decassílabos), e 3 - trovas (redondilha) e canção a Nossa Senhora imitada do Petrarca. A proposta de ordenação do poeta é argumento para considerar-se que no século XVI trovas, sextinas, sonetos e canções são tipos de poesia cantada, música vocal com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais. Assim a antologia mirandina da *Angelus-Novus* (Franco, 2011) retoma a função seletiva dos sonetos enviados ao príncipe. Esta sequência autoral dos poemas é testemunhada pela primeira remessa ao príncipe no Ms. de Denis, e pelo menos estudado Ms. de Paris, cuja lição e anotações serão objeto de atenção e valorização. A partir da leitura direta do código bibliográfico e redes de representações dos apógrafos parisienses, pretende-se encetar estudos não só sobre a sua poesia musical, mas também sobre a dramática e epistolar, a fim de entender os seus modos de elocução nos espaços cerimoniais da sociedade monárquica portuguesa no século XVI. Almeja-se entender o uso político, social e religioso da retórica, com sua estrutura persuasiva, na *actio*, isto é, no pequeno espetáculo da palavra poética cantada e vocalizada em performance. Agora proponho ler a poesia de Francisco de Sá de Miranda, a partir da lição, do exame do código bibliográfico e das implicações histórico-culturais dos apógrafos depositados em Paris, estudados como documentos com autonomia codicológica, embora com convergências relativas a suas redes poéticas, culturais e antropológicas.

Na contramão da sua tradição editorial, defendo o privilégio do Ms. de Paris como base da primeira parte da sua poesia enviada ao príncipe, pois se constitui exclusivamente de música vocal, isto é, de trovas, sextinas, sonetos e canção a Nossa Senhora. Trata-se ainda de retomar, no Ms. de Denis, o foco no conjunto das suas remessas ao príncipe D. João, que lhe pedira as obras poéticas para mostrá-las à sua corte principesca, e provavelmente as publicar nos prelos da imprensa oficial. O príncipe apesar de morrer antes de 17 anos fomentou a publicação em livro impresso de uma série de autores novos como António Ferreira, Ferreira de Vasconcelos e Jorge de Montemor, entre outros, cujas obras foram publicadas sob o seu mecenato e o de sua esposa, D. Joana de Áustria. Se mandou pedir as obras do poeta por influência do seu aio, o italianista Francisco de Sá de Meneses, deve ser porque tencionava publicá-las ao menos como espetáculo músico-vocal.

### Proposta de estudo dos códices parisienses

A caligrafia e o cuidado editorial do Ms. de Paris, que o caracterizam como publicação escríbal, já seriam argumentos suficientes para o seu

estudo bibliográfico e para a sua publicação em fac-símile. Ao conter anotações privativas documenta um processo editorial que o distingue do Ms. de Denis. Trata-se de projeto editorial de publicação escrital que divulga no século XVI, 1564, a poesia mirandina, e que está em França desde o século XVII. Ao reunir exclusivamente a poesia musical remetida ao herdeiro da coroa, o Ms. de Paris também oferece material para o estudo da sua circulação e preservação na sociedade de corte europeia da segunda metade do século XVI ao XVII. Em outras palavras, as características editoriais desse livro de mão sugerem um estudo que se desenvolva no âmbito da história do livro de poesia e da leitura poética antes da década de 1590, quando a poesia em decassílabos de poetas portugueses é divulgada pelos prelos artesanais em Portugal. Estudar as trovas, os sonetos, a sextina e as canções deste poeta não é por si muito usual, pois o moralista da égloga “Basto” e das cartas em versos, o satírico, sobrepôs-se ao trovador e poeta, no curso da história literária. Os poemas musicais miúdos – cantigas, vilancetes, esparsas, sextinas e sonetos – são aquelas formas que para além de representarem o caráter músico-vocal e cortês da poesia nas sociedades monárquicas, nos alvares do período moderno, desfrutaram de um especial interesse para o leitor de agora, seja por seu tamanho reduzido, afim do poema contemporâneo e de seus jogos de palavras, seja por sua revisitação pela MPB e pelo rock português. Aqui trata-se de vincular a sua poesia à performance músico-vocal, de mostrar o seu longo casamento também na obra desse poeta conciso do Renascimento português, tão do agrado do século XX, porém, na sua lição menos divulgada, isto é, não a da edição príncipe, como Rodrigues Lapa o tornou o primeiro clássico português, mas na lição dos apógrafos, não a dada segundo os critérios de CMV, e sim a que a sua diferença de documento escrito à mão pode revelar. Examinarei não só a ordenação dos poemas presente no Ms. de Paris, mas sobretudo a sua *mise en page*, a sua lição e suas anotações, como aquela que se refere aos Diálogos poéticos com Leonor de Mascarenhas e Bernardim Ribeiro (Fig. 1) que indicam prática poética provençal nos salões manuelinos ou como aquela que registra o cantar de moças ao adufe (Fig. 2), que a rubrica da tradição impressa diz ser pelas ruas de Lisboa. Os escribas e editores modificam as rubricas autorais e fabricam as suas próprias. Algumas revelam o seu projeto bibliográfico, a sua ordenação da matéria poética. Esse conjunto poético musical constitui, por assim dizer, a letra de canções; por isso poder-se-ia intitular *Cancioneiro enviado ao príncipe*.

O Ms. de Denis, por sua vez, reúne não só a poesia musical, mas também a dramática e a epistolar de Sá de Miranda. Nas segunda e terceira remessas feitas ao príncipe encontram-se diversos gêneros poéticos: do canto elegíaco ao drama bucólico, églogas que são encenadas e cantadas, sem esquecer a parte da sua obra que lhe granjeou um lugar no cânone ibérico, e português, isto é, as suas cartas em verso e duas versões da sua égloga “Basto”. Outra versão da “Basto” e 5 das suas cartas foram publicadas, no século XVII, como *Satyras*. Em suma, no Ms. de Denis estão compilados outros gêneros de poesia praticados pelo poeta, mais conectados à poesia musical, à vocalização, à performance e ao teatro do que se costuma ter em conta. Todo este conjunto de poemas que circularam ao vivo, em situação, como espetáculo nos palcos da corte, dos campos, em ruas e praças de cidades e aldeias, o poeta enviou ao príncipe, em três remessas, isto é, em três publicações

escribais distintas.

### Abordagem teórico-metodológica

A proposta desta pesquisa é estudar o conjunto de trovas, sonetos, canção, élogos, cartas e elegia enviado ao príncipe pelo poeta, levando em conta o elogio da variante e uma compreensão das formas de teatralidade que caracterizam a circulação e a reprodução “modificada” da poesia cantada, trovadoresca ou renascentista, sujeitas ambas às mutações da vocalidade, o que Zumthor chama *mouvance*, observando a *variance*, de Cerquiglini, na tradição manuscrita parisiense.

O objetivo aqui é iluminar a situação de comunicação concreta implicada pela circulação da palavra poética por meio de performances de canto, de declamação e de encenações pastoris. Com a decisão de trabalhar sobre a lição encontrada nos apógrafos estudados, busco analisar documentos poéticos, tentando depreender as práticas culturais inscritas no modo como se dispôs e redigiu a poesia de Sá de Miranda, nas suas ofertas ao príncipe D. João. Se o poeta agiu como editor de si mesmo, legando à posteridade uma proposta de ordenação da sua obra poética, como serviço que cumpre o pacto monárquico, o escriba ou *scriptorium* é responsável pela edição do material poético. Daí a importância de relacionar o alfabeto caligráfico, a *mise en page* da matéria bibliográfica de cada escriba à circulação em situação da palavra poética vocalizada.

A análise busca mostrar o escriba como editor do livro de mão, examinando a confecção e disposição de rubricas organizadoras das secções do livro, o tamanho e tipos de letras, a marginação, por exemplo. Em outras palavras, o escriba surge como editor da sua cópia, responsável por sua versão, desenvolvendo uma leitura do que copia. No terceiro soneto que encabeça a última remessa ao príncipe, o poeta lhe explica que todo processo editorial implica em leitura, comentário e interpretação do lido. Todo editor e todo escriba é um leitor do texto que reproduz, segundo a sua concepção da prática filológica. Ao copiar a sua obra para oferta ao príncipe o poeta se fez editor de apenas uma das versões de sua obra, cujas cópias, por sua vez, a lançam no movimento da modificação pelo escriba e ouvinte. O poeta apresenta o problema para a edição da poesia que se modifica pela sua circulação oral, manuscrita e pela memória: «ando com meus papeis em diferenças»; em verso afortunado, adverte que o autor não detém o significado do poema, mas sim o seu leitor: «Quantos ledores tantas as sentenças». Para fins editoriais, as duas práticas filológicas distintas, a que busca o arquétipo do texto autoral perdido, pela crítica das variantes, e a que elogia a variante, como um processo de recepção e disseminação da palavra poética, divergem justamente no tratamento dado à variante autoral e de circulação. Para a primeira, a circulação “suja” o texto pela interferência do copista/reprodutor. Para a outra, o escriba ou editor torna-se, por assim dizer, co-autor ou antes leitor do texto que reproduz, impregnando-o não de erros, mas dele fazendo uma leitura própria. O elogio da variante constitui a distinção radical trazida pela nova filologia de Cerquiglini (1983 e 1989) para a abordagem editorial do texto antigo. Como desde então defendeu, o suporte digital é o ideal para a edição de textos antigos, não só os imersos nas modificações da

vocalização, mas também os que foram impressos nos primórdios da era da tipografia, quando a composição do poema não se limitou a um único texto, mas variou e se modificou nas páginas das diversas edições impressas e manuscritas, e ainda por meio da vocalidade, criando uma série aberta de unidades elocutivas que impedem conceber a composição do poema como um único texto. A constante variação do texto poético quinhentista não se trata de um problema de um autor e sim de autores de todo um período, deixando à mostra o modo de circulação da palavra poética como cadeia recepcional. Para Carolina Michaëlis de Vasconcelos, porém, Sá de Miranda, com sua pena torturada, *avis rara*, teria legado «à posteridade unicamente borrões, deixando [ao editor e ao leitor] o encargo de dar a última mão na obra, e de escolher entre muitas redações a que mais lhe agrade» (*apud* Garcia, 1984: 220). Esta maneira de pensar relativamente ao problema das diversas redações consideradas autorais do texto mirandino, como fases expostas de uma escrita horaciana não conseguida, oculta o sistema de produção e de transmissão oral, manuscrita e impressa da poesia quinhentista, à margem da vontade autoral. Dificulta perceber que se trata de poesia cantada e copiada pela recepção de leitores, escribas e editores, sujeita às exigências da censura real e eclesiástica e aos caprichos da memória. Na música vocal, a variação textual decorre da própria situação de canto; na écloga, em parte teatro, a variação decorre da encenação dos pastores como personagens do drama bucólico. A cada performance ou cantoria fatores internos e externos provocam as variações. A própria forma de transmissão dos testemunhos, pela memória, pelo livro de mão, pelos prelos artesanais, herda esta tendência à variação, afinal, incontornável, uma vez que todo processo de reprodução oral ou textual implica em leitura e interpretação simultânea do ouvido ou do lido. É por isso que a noção de *mouvance* tem de ser complementada pela de *variance* textual, de Cerquiglioni, pois da poesia cantada, encenada e vocalizada no século XVI só nos restam, além de imagens e registros de partituras, as ruínas textuais, páginas escritas à mão ou impressas pela tipografia artesanal. No Cancioneiro enviado ao príncipe, posicionados no meio, entre os poemas cantados tradicionais e a Canção a Nossa Senhora, surgem os sonetos, como a canção petrarquista, formas musico-vocais renascentistas, exemplares do canto poético italiano em Portugal. A segunda e terceira ofertas testemunhadas pelo Ms. de Denis trazem proposta autoral de organização de determinados gêneros musicais maiores, como a elegia, música vocal em *terza rima*, e dramáticos, como as éclogas, em que surgem entremeses cantados no intervalo de debates entre os pastores, sobre questões de ética, de credices, de espiritualidade cristã, de reflexão poética, moral e filosófica. O discurso bucólico se aproxima, como sátira, de suas célebres epístolas em verso. As cartas também se referem ao contexto de proferimento em performance do texto poético por meio de rubricas e versos. A constante variação dos textos dos poemas leva-nos a afirmar a concepção do poema quinhentista como uma composição aberta, obrigando-nos a encarar o texto como peça a ser vocalizada em público, que se reconfigura a cada reprodução. No processo de reelaboração, por exemplo, alguns versos são deslocados e refeitos, mas outros permanecem mais ou menos iguais. Isto autoriza a abordagem do “texto múltiplo” (Garcia, 1984) como variações de uma mesma composição, quer pela circulação vocal e cantada quer pelo

processo artesanal de reprodução manuscrita ou tipográfica. Os textos-múltiplos, ou série aberta de variações, evidenciam a instabilidade textual da música vocal e da poesia em performance. Por exemplo, há outra lição da canção a Nossa Senhora e de diversas das suas éclogas, sonetos e trovas. Estas variações dentro do texto múltiplo representam o seu horizonte de primeira reprodução e interpretação, não podem ser encaradas como poemas diferentes, mas como atualizações de um modelo, em certa medida virtual, que implicam o procedimento simultâneo de modificação do que se transmite, intencionalmente ou não. Com o estudo do fenômeno da variação textual nas peças poético-musicais, performáticas e teatrais mirandinas, preservadas na sua tradição manuscrita e impressa, pode-se perceber que a *variance*, de Cerquigliini, acontece não só no conjunto de manuscritos da poesia medieval, mas também nos impressos e manuscritos da poesia renascentista. A poesia vocal ou músico-vocal, por sua vez, segundo Zumthor, deve ser pensada em uma situação de comunicação concreta, como um acontecimento no plano da existência social, performance ao vivo, sujeita ao aqui e agora da representação. Assim, anotando, no texto dos apógrafos, a variação poética e os reenvios ao momento de proferimento, estudando os contextos de uso da palavra poética ou do canto, nos rituais religiosos e de ofícios, nas ruas, nos salões da poesia de corte, assim como as suas dedicatórias, pode-se tentar recompor a cena de canto, de dramatização ou de declamação do poema, o seu pequeno espetáculo teatralizado como rito da sociedade de corte. O registro pelo suporte manuscrito traz o seu conjunto privado de signos, da qualidade do papel e da tinta ao alfabeto caligráfico, da distribuição na página ao idioma ibérico empregado; no caso, a poesia de portugueses em castelhano e em português, a sua ordenação genérica e a sua configuração gráfica representam o processo editorial como leitura e interpretação, documentando os modos de circulação da palavra poética no Renascimento português e ibérico.

## Bibliografia

### Manuscrita:

*As obras de Francisco de Saa de Miranda dirigidas ao príncipe Nosso senhor que lhas mandou pedir.* MB, 1664. Ms. PORT 60. BNF.  
*Mélanges de Poésies e d'Histoire.* Ms. PORT 112. BNF.

### Impressa:

- Cerquigliini, B. (1983). Éloge de la variante. *Langages*, v. 17, 69: 25-35.  
Cerquigliini, B. (1989a). Éloge de la variante. *Histoire Critique de la philologie*. Des travaux/Seuil. Paris.  
Cerquigliini, B. (1989b). La paraphrase essentielle de la culture scribale. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 14-15: 9-16.  
Daybell, J. (2016). The Scribal Circulation of Early Modern Letters, *Huntington Library Quarterly*. Published by University of Pennsylvania Press. Vol. 79, 3: 365-386.  
Franco, M.A. (ed.) (2011). *Francisco de Sá de Miranda: Poesias*. Angelus-Novus. Coimbra.  
Garcia, A.M. (org.) (1984). *Poesia de Sá de Miranda*. Comunicação. Lisboa.  
Love, H. (1998). *The Culture and Commerce of Texts: Scribal publication in Seventeenth-Century England*. University of Massachusetts Press. Amherst.  
Vasconcelos, C.M. (ed.) (1989). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Edição Fac-similada. INCM. Lisboa.  
Zumthor, P. (1987). *Essai de poétique médiévale*. Seuil. Paris.  
Zumthor, P. (1993). *A letra e a Voz*. Companhia das Letras. São Paulo.  
Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Hucitec. São Paulo.  
Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. Cosacnaify. São Paulo.



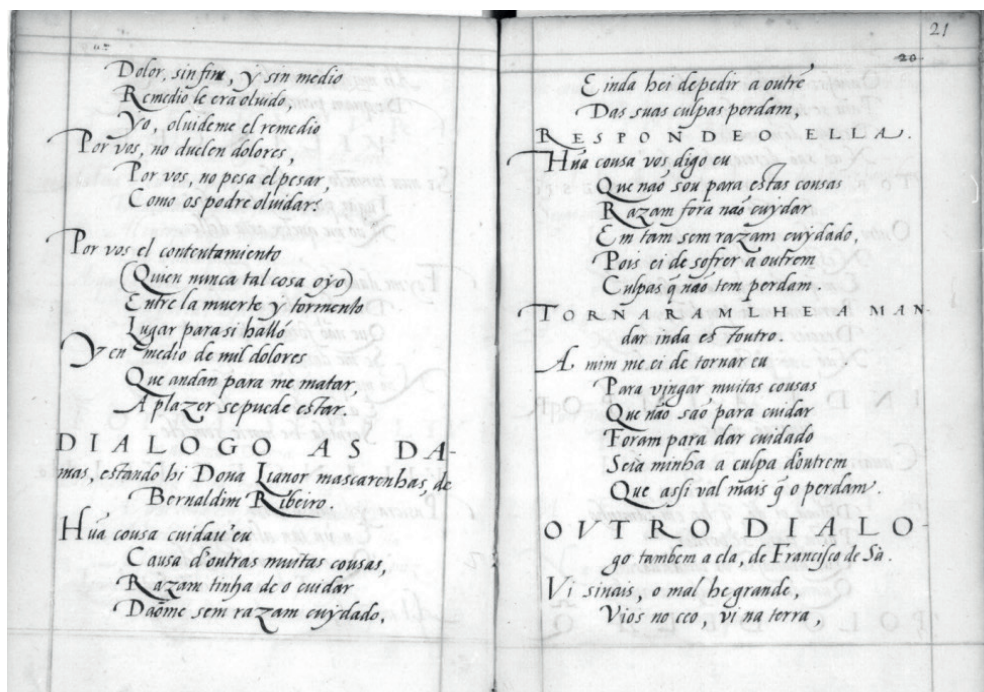


Fig. 1: Ms Port 60: Diálogos com Bernardim Ribeiro e Leonor de Mascarenhas.

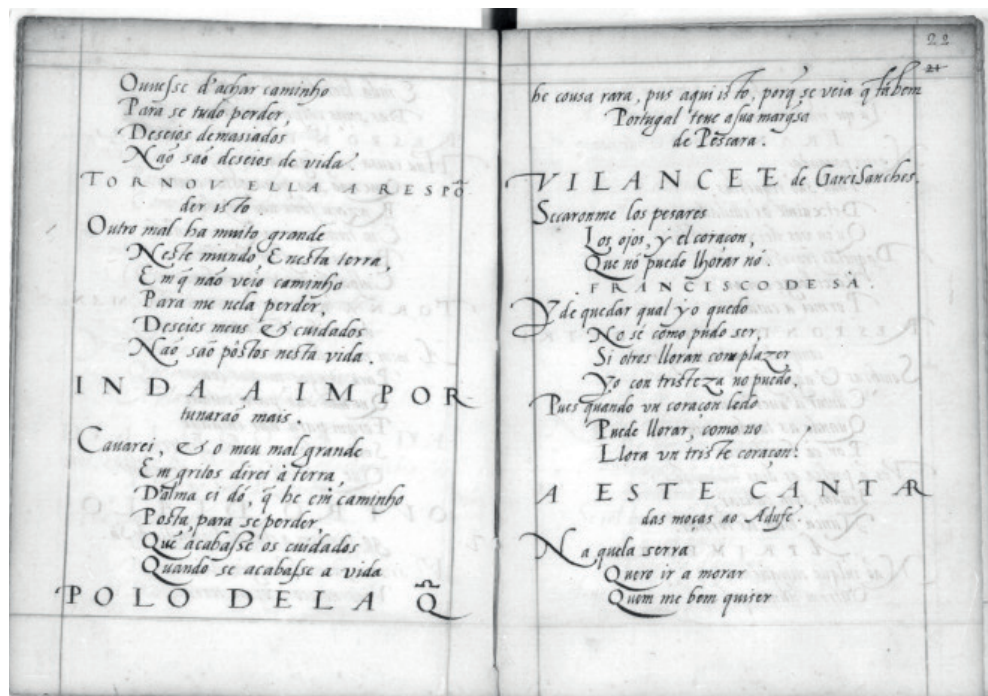


Fig. 2 Ms. Port 60: Continuação do Diálogo 2 e Cantar de moças ao adufe.

# Mulher e Sá de Miranda no *Cancioneiro Geral*: o canto da sereia entre tradição e inovação

Maria Isabel Morán Cabanas<sup>21</sup>

## 1. A coletânea poética como programa estratégico

No prólogo do seu *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende pretende justificar um empreendimento literário de notáveis dimensões, defendendo a utilização da escrita como meio de preservação da memória e celebração da *dignitas* humana e social. Consciente da necessidade de divulgar o património literário (ou o que ele chama a «arte de trovar») e desejoso de demonstrar que a poesia produzida nas cortes portuguesas de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I é capaz de rivalizar com qualquer outra, o polifacetado eborense virá quebrar o silêncio de quase século e meio de poesia em língua portuguesa. Insiste na importância de deixar constância da produção cultural e o talento do reino, criticando os seus conterrâneos por não lhes prestar a atenção que merecem: «Todos estes feitos e outros muitos d'outras sustancias nam sam divulgados como foram, se jente d'outra naçam os fizera». E até nos seus próprios versos assume empenhadamente tal posicionamento: «Neste mundo a moor vitória / que se daa naem pode ter / qualquer pessoa / é ficar dela memoria», sublinhando a autoridade e o exemplo dos antigos na matéria: «E olhai que os antigos / davam ò deemo as vidas / soo porque falassem neles, e nós, por sermos imigos / de nós, temos esquecidas / mil cousas moores qu'as deles!» (IV, n.º 868).<sup>22</sup> Ao dedicar a empresa ao príncipe D. João, futuro D. João III, com que Sá de Miranda manterá relação epistolar mesmo quando se retirar da Corte para a Quinta da Tapada, coloca-a sob a sua proteção e amparo, ao mesmo tempo que declara o desejo de servi-lo e fornecer-lhe algum desenfadamento. Assim, com especial cuidado gráfico e sob a responsabilidade do impressor alemão Hermão de Campos, a coletânea em foco sai do prelo em 1516, pouco tempo depois da letra de forma ter sido introduzida em terras lusitanas. O título, o formato e uma

<sup>21</sup> - Departamento de Filologia Galega da Universidade de Santiago de Compostela. As pesquisas levadas a cabo para o presente estudo ligam-se ao projeto *Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa* (PID2019-108910GB-C22), dirigido por Esther Corral Diaz e financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>22</sup> - Para a transcrição de todos os textos do *Cancioneiro Geral*, seguimos a edição de A. F. Dias (1991-1993), indicando, no caso dos versos, os números correspondentes ao volume e à composição.



simples análise dos grossos in-fólio contribuem para revelar a fonte mais imediata da sua inspiração nos trilhos da moda castelhana: o *Cancionero General de muchos y diversos autores*, que, organizado por Hernando del Castillo, tinha sido publicado na cidade de Valência no ano de 1511. Garcia de Resende pôde provavelmente folhear um exemplar, do qual partiria para levar a cabo uma compilação análoga durante os cinco anos seguintes, trabalho que considera digno de grande honra: «Cousas que têm tanta graça / tam doces para ouvir, / ter-me-ia por de maa raça / se as nam deesse empremir» (III, n.º 517), explica de forma rimada. A sua obra coletiva é, com efeito, o resultado de uma árdua recolha de manuscritos,<sup>23</sup> fólhos volantes e apontamentos autógrafos que procurou ou pediu e recebeu diretamente dos autores até obter um total de 880 peças:

Porque estava a par da maior parte da poesia que trouxe até nós, porque conhecia os seus criadores, porque sabia que alguns eram autores de outras composições, foi entre os frequentadores do paço real que encontrou o primeiro grande filão para a tarefa a que metera ombros. A eles pede, vivamente interessado, as suas produções, com eles insiste, quando os textos lhe não chegam às mãos (Dias, 1998: 74).

Perante a insistência na demanda do material e tratando de justificar a presença de possíveis erros nos versos que lhe manda, Francisco de Sousa chega a solicitar-lhe, de facto, que os emende, pois a sua tristeza de apaixonado não lhe permite saber se os escreveu com correção (Fernandes, 2020: 114). Na verdade, Garcia de Resende procura textos por toda a parte e é nesse sentido que, possuindo notícias da existência de um manuscrito em Alcobaça, aproveita a ida do poeta Diogo de Melo àquele lugar para consegui-lo. E, em tom risonho e temendo que esqueça o recado, dirige-se a ele nos seguintes termos: «Decorai polo caminho, / té chegardes ò moesteiro, / qu´ha de vir o cancionero / do abade Frei Martinho» (IV, n.º 871).

Tal como explicita no prólogo, no programa estratégico do *Cancionero Geral* distinguem-se quatro vetores: a) a exaltação e o elogio de Deus através de poemas de cariz religioso; b) a perpetuação de feitos ilustres por meio de versos panegíricos e cantos heróicos; c) a declaração de *gentilezas* às damas ora como simples galanteios ora como confissões das emoções derivadas da paixão; d) a sátira, tanto a que procura apenas o humor (pelo menos aparentemente), quanto a que critica as corrupções sociais e tematiza a vida de Lisboa, tendo assim em conta as consequências do que o poeta do Neiva chamará anos mais tarde «o cheiro da canela» e o contraste entre o bulício da metrópole e a paz benéfica do campo com os seus «santos suores», para usar também palavras do nosso autor. Por outro lado, conforme o *topos* da *humílitás*, Garcia de Resende sublinha também a intenção de que a sua iniciativa anime os espíritos avantajados para a elaboração de uma obra que espalhe gloriosamente as façanhas de Portugal, nas quais «nam sam digno de meter a mão».

**23** - Quanto a textos impressos de autoria individual, parece que o compilador apenas recorreu às *Coplas del menosprecio et contempto de las cosas hermosas del mundo* que o Condestável D. Pedro de Portugal redigiu em castelhano. Estas tinham vindo a lume alguns anos antes, em 1990, numa edição preparada por Antón de Urrea e dedicada a Alfonso (ou Alonso) de Aragão, filho natural de Fernando, o Católico. Note-se, no entanto, que a rubrica que acompanha a sua inclusão na coletânea (II, n.º 257) as atribui erroneamente ao progenitor e homónimo do verdadeiro autor, D. Pedro, duque de Coimbra, quarto filho do rei D. João I de Avis e da sua esposa, D. Filipa de Lencastre, assim como alude a uma glosa em prosa que se omite no desenvolvimento da composição, porventura devido à natureza do espaço em que se integra, um volume consagrado à poesia (Ribeiro, 2017: *online*; Morán Cabanas, 2018: 37-53).

## 2. O corpus de Sá de Miranda no seio da coletânea: formas e motivos

Quando percorremos o *Cancioneiro Geral* de princípio a fim, torna-se muito fácil comprovar que o amor e a sátira funcionam como os principais eixos da obra, embora seja apenas à volta do primeiro, interpretado como uma fonte de perturbação constante, que giram os 13 poemas de Sá de Miranda ali incluídos sob duas rubricas atributivas que remetem para o «Doutor Francisco de Saa».<sup>24</sup> Dadas as coordenadas contextuais em que se inscreve a coletânea, marcadas por um intenso relacionamento entre os reinos de Castela e Portugal, deparamo-nos nela com o bilinguismo literário, prática exercitada por uns quarenta poetas, entre eles o do Neiva, que aparece representado com oito textos em português e cinco em castelhano. Em todos segue o metro versificatório habitual nos finais do século XV e inícios de XVI, a redondilha (de sete ou cinco sílabas); e, em relação às formas ou moldes, opta pela criação de glosas de cantigas alheias, de cantigas de invenção pessoal e de esparsas, composições monoestróficas de particular difusão a partir do século XV que, em poucas décadas, foi consolidando a sua presença e morfologia.

Pode-se afirmar que no *Cancioneiro Geral* predomina um percurso labiríntico, em que só ocasionalmente se observam critérios lógicos na organização do material. Como diz Patrícia Botta (1996: 339-351), salvo uma parte em que se evidencia a sucessão de distintos cancioneiros individuais e outra reservada para as composições de feitura coletiva, o resto da produção parece ter sido inserida de forma casual, segundo o processo da reunião de fontes. Ora, quanto à inclusão dos poemas mirandinos, situamo-nos no primeiro desses casos, já que os treze aparecem dispostos conjuntamente, à maneira de um ciclo de autor<sup>25</sup> em que uma voz disfórica denuncia os sentimentos de desassossego, alheamento ou alienação que derrotam o eu lírico. Eis o *incipit* de cada composição, a rubrica e a ordem numérica na compilação resendiana:

- CANTIGA DE DOM JORGE MANRIQUE: “No sé porque me fatigo”. Seguem os versos *Do Doutor Francisco de Saa, grosando esta cantiga de Dom Jorge Manrique*: «Viendome tam lastimado» (II, n.º 413)
- CANTIGA DE FERREIRA: “Congoxas, tristes cuidados”. Seguem os versos da *Grosa do Doutor Francisco de Saa a esta cantiga*: «Pues veo de mi fugir» (II, n.º 414)
- CANTIGA: “Comigo me desavim” (II, n.º 415)
- OUTRA SUA: “Que remedio tomarei?” (II, n.º 416)
- OUTRA SUA: “iAy que vida tam esquivá” (II, n.º 417)
- ESPARÇA: “Porque podera abafar” (II, n.º 418)
- CANTIGA: “Antre temor e desejo” (II, n.º 419).
- OUTRA SUA: “Coitado, quem me daraa” (II, n.º 420)
- OUTRA SUA: “Oid y juzgad mi suerte” (II, n.º 421)
- ESPARÇA: “Cerra a serpente os ouvidos” (II, n.º 422)
- CANTIGA: “Triste de mi desdichado” (II, n.º 423)
- OUTRA SUA: “Ledo em minha tristura” (II, n.º 424)
- ESPARÇA: “Craro estaa meu perdimento” (II, n.º 425)<sup>26</sup>

A sua leitura remete-nos para o gosto artificioso da poesia cancioneril através da seleção e aproveitamento de textos alheios, inserção de versos clichés, repetição com efeitos enfáticos e antítese conceituosa.

**24** - Com efeito, o nosso poeta encontrava-se então na Corte, participando de atividades culturais e lúdico-festivas junto com outros nobres fidalgos e utilizava já o título de doutor em Leis.  
**25** - Ocupam os fólhos CIX e CX: «começam na primeira coluna do rosto do fólho CIX e terminam na segunda do rosto de CX, onde se iniciam as trovas de Anrique de Sá. No alto de CIX, onde começa a contribuição mirandina, está escrito: Doutor Francisco de Sá, o que se repete em CX. A transição entre o trovador anterior e Sá de Miranda é marcada pela Cantiga de Dom Jorge Manrique, mote da glosa castelhana de Miranda ao tema do inimigo de si» (Franco, 2009: 38). Aliás, um grupo dos mesmos aparece reunido numa seção que tem como título “Glosas, Cantigas y Chistes al modo italiano” na parte final dedicada à poesia na edição *princeps* e antes da comédia em prosa *Os estrangeiros*, com que se fecha o volume – embora as nossas citações partam sempre da compilação de García de Resende, devemos sublinhar que a edição crítica de C. Michaëlis de Vasconcelos (1885) torna-se uma fonte de consulta incontornável e um ponto de partida por excelência para qualquer exercício de cotejo. Não podemos deixar de mencionar, ainda, a recente edição preparada por S. Guimarães de Sousa, J. P. Braga e L. Braga (2021).  
**26** - Na transcrição das epígrafes respeitámos inclusive o uso de maiúsculas e cursivas da mencionada edição de A. F. Dias (1991-1993).

Quanto ao último dos traços, cumpre lembrar que, não em vão, mais de um século depois, o teorizador do Barroco espanhol, Baltasar Gracián, na sua famosa *Agudeza y arte de ingenio* (1648), incluirá o poeta do Neiva entre «los varones eminentes en la agudeza» e julgá-lo-á como «el sentencioso e ingenioso portugués» (Pérez Lasheras, 2007: 563). A propósito do plano lexical, a série mirandina publicada por Garcia de Resende também segue a linha geral das composições amorosas produzidas no âmbito da Corte de finais da Idade Média e inícios da Renascença, destacando-se a utilização de um vocabulário mínimo, escasso em adjetivos qualificativos e com predomínio absoluto de substantivos alusivos aos estados emocionais de ansiedade e aflição.

A senhora aparece representada segundo o *topos* da *dame sans merci*, ingrata e cruel até à extenuação. Mostra total indiferença perante a dor de quem sofre por ela, de quem perde todas as forças sem conseguir vislumbrar nem um ténue raio de esperança. A partir do cativo amoroso, o eu poético lamenta-se da aniquilação da própria vontade: não deve lutar apenas contra outrem, mas consigo mesmo. O tom de reflexão e desabafo projeta-se sobretudo através de interrogações retóricas como «¿quien quererá ser amigo?» (II, n.º 413), presente numa cantiga de Jorge Manrique que Sá de Miranda escolhe como alvo de glosa e que não só abre a seção do *Cancioneiro Geral*, mas também a mencionada “Glosas, cantigas y chistes al modo italiano” da edição *princeps*. Lembre-se, aliás, que vários poetas castelhanos se serviram de tais versos, como Garci Sánchez de Badajoz, que os inclui no famoso *Infierno de Amor*, no qual assistimos ao desfile dantesco de vítimas da paixão; ou, ainda, Juan Boscán, responsável, junto com Garcilaso de la Vega, pela introdução da moda italianizante no seu reino e a quem Sá de Miranda chama «honra de España», que partiu deles para a recriação da cisão do eu (Jiménez Ruiz, 2010: 361).

Um exemplo de afirmação radical dessa quebra de identidade encontra-se na cantiga “Comigo me desavim”, em que a ânsia incontrolável de «fugir de mim» remete para uma alienação psíquica alimentada de melancolia e pessimismo, um dilema fenomenológico-existencial que também se observa noutros textos do autor e dos seus congéneres representados na coletânea de Garcia de Resende.<sup>27</sup> O indivíduo vê-se, em geral, assediado por sentimentos contraditórios, debatendo-se num insuportável caos interior. As hesitações são tantas que convidam à rendição sob a premissa de que o amor só converte o dano em maior dano e não admite remédios nem analgésicos. Lançando mão do *topos* da *donna è mobile*, acusa-se a senhora de mudanças e promessas vãs: «tus prometimientos vanos / y falsos y desleales / ma haran morir a tus manos» (II, n.º 414) e apresenta-se a morte como a consequência fatal: «se me segue, matar-m´aa, / se me deixa, matar-m´ei» (II, n.º 416).

O emprego da analógica bélica, tão comum à retórica do amor cortês, serve para aludir à luta «Antre temor e desejo», da qual o primeiro se mostra, via de regra, vencedor (II, n.º 419). A alienação faz com que o sujeito perca as noções de origem e destino e viva, em termos castrenses, cercado por toda a parte «d´agravos e desfavores» (II, n.º 425). Este mergulha-se numa existência à deriva que lhe faz lembrar os choros com que o ser humano vem ao mundo e equiparar o ventre materno com a sepultura: «por lhoro y dolor se arriva / do se bive em pena biva / y se sale por la muerte! / [...] / com deseo he deseado / que hoviера sido llevado / del vientre a la sepultura» (II, n.º 417), versos que se situam

27 - «Of all the poets who figure in Resende's anthology, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, and Duarte de Resende are the ones who come to grips most directly with a dilemma - already foreshadowed in Jorge d'Aguiar's apostrophizing of his own heart as an autonomous subject — that in our time has become a burning issue not only for poetry and philosophy but for psychology and neurology as well: the problem of personal identity and the divided self» (Reckert, 1998: 21). Tenha-se em conta que o verbo «desavir(-se)» destaca-se em certas rubricas do *Cancioneiro Geral* e que, no caso de Bernardim Ribeiro, tem-se já estudado a possibilidade de ligar tal motivo (presente também nas éclogas e na novela *Menina e Moça*) ao fator do criptojudáismo (Morán Cabanas, 2019: 379-407). Por outro lado, embora seja muito brevemente e apenas a título de ilustração, devemos chamar a atenção sobre a projeção da cantiga mirandina até hoje, tanto na literatura como noutros campos artísticos (e performativos), tornando-se alvo de diversas interpretações: intimista, ontológica, social, política e, inclusive, metapoética (Amaral, 2007; Sousa, 2011; Franco, 2018; Fernandes, 2020).

na linha doutros textos mirandinos, de obras de moralistas coetâneos e de certas passagens da *Bíblia*, particularmente das *Lamentações de Jeremias* (20: 14-18).

### 3. Duas esparsas sobre o ouvido como via da paixão

Da trezena do poeta do Neiva inserida no *Cancioneiro Geral* fazem parte um conjunto de três esparsas redigidas em português que permitem observar como a forma concisa de tal molde contribui para a condensação do significado em tom hiperbólico.<sup>28</sup> Assim, é precisamente numa dessas peças (II, n.º 425) que se regista a imagem castrense comentada acima, ao mesmo tempo que o poeta cria subtilezas como «doer as dores» ou «dar cuidado oo cuidado», seguindo o rasto da casuística amorosa dos trovadores. No tocante às outras duas, sobressai nomeadamente a alusão aos sentidos ou órgãos sensoriais como meios que provocam no apaixonado, de maneira direta e imediata, o maior dos martírios. O sujeito queixa-se, com efeito, de ter sido dotado de percepção auditiva, pois tal capacidade o faz sentir uns desejos que não podem culminar com a satisfação de ver a amada, motivo que compara com a abafadura do surdo-mudo, a quem a natureza lhe tirou o poder ouvir e falar:

**28** - No que diz respeito tanto à estrutura métrico-rimática quanto à orientação temática deste modo composicional e ao seu cultivo pelos cortesãos dos tempos de transição entre Idade Média e Renascença, pode consultar-se, por exemplo, o estudo de G. A. Fernandes (2011).  
**29** - O tratamento da dor produzida pela separação e ausência do ser amado constitui mesmo uma constante na coletânea lusa, enquanto nem um eco se escuta ali da alegria do regresso. E, na verdade, raríssimas são as manifestações da *jóie de retour* nos cancioneiros castelhanos (Morán Cabanas, 1998: 471).

Porque podera abafar,  
senhora, o mudo, s'ouvirá,  
a natureza lhe tira  
o ouvir e o falar.  
Pois s' havia de nacer  
d'ouvir tal desejo em mi,  
coitado, pera que ouvi,  
pois que vos nam posso ver?  
(II, n.º 418).

Entroncando com a tradição medieval, a vista atinge um protagonismo quase absoluto na lírica de Quatrocentos e Quinhentos como origem da paixão. Os olhos ocupam um lugar privilegiado em tratados medievais, como *De amore*, composto no século XII por Andreas Capellanus, em que se afirma que o amor implica a reflexão do espírito a partir da visão. Esta equivale ao maior bem que se pode aspirar enquanto a sua falta pela partida do amador ou do ser amado se converte num poço de tristeza e aflição.<sup>29</sup> Porém, Sá de Miranda também alude à faculdade da audição como culpada de um profundo enamoramento e do sofrimento subsequente, daí o desejo da surdez como barreira de proteção e o lamento que encerra a composição acima transcrita: «coitado, pera que ouvi, / pois que vos nam posso ver». Ele é, de facto, um dos raros cantores do «amor de ouvido» (ou *amor ex auditu*) no *Cancioneiro Geral*, um *topos* cujas possíveis influências orientais já foram apontadas pela crítica e que surge após ter ouvido a voz do ser amado ou apenas comentários sobre as suas excelências. Possui raízes longínquas na literatura latina, nomeadamente nas *Heroides*, de Ovídio, em que Paris se mostra impaciente por conhecer a célebre beleza de Helena (Asensio, 1974: 157-160).

Já em língua romance se encontra recriado no trovadorismo provençal quando, por exemplo, Guilherme de Aquitânia confessa os seus sentimentos por uma senhora que nunca viu, mas que adora («Anc non la vi et am la fort»). Aliás, um caso particularmente ilustrativo é a *vida ou lenda* de Jaufré Rudel, breve relato em prosa em que se sublinha a sua

paixão pela condessa de Trípoli. Embora sem conhecê-la pessoalmente, o que o trovador ouviu falar dela aos peregrinos que voltavam de Antioquia foi mais do que suficiente para arder em anseios de encontrá-la. E, após árduas aventuras, chegaria a morrer nos seus braços:

Y deseado verla se cruzó y embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue conducido a Trípoli, a un albergue [dado] por muerto. Ello lo hizo saber a la condessa, y fue a él, a su lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y cuando él supo que era la condessa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta verla; así murió entre sus brazos. Y ella lo hizo enterrar con gran honor en la casa del Temple; y después, aquel mismo día, se hizo monja por el dolor que tuvo por la muerte de él (Riquer, 2011: 154).

No tocante à produção lírica galego-portuguesa podemos identificar o tema numa série de nove cantigas de amor e duas satíricas que recriam tal motivo em tom burlesco (Fidalgo e Souto Cabo, 1998: 313-328). Interessante é igualmente observar a sua presença em novelas de cavalaria e relatos cronísticos, destacando-se a sua projeção no romance da moura Zaida por Afonso VI na *Crónica General*, em que é ela quem se apaixona pelo rei sem nunca o ter visto. Tal episódio, que resultou na conversão de Zaida e no concubinato com o monarca, «serve, na verdade, para glorificar o monarca, como mais uma prova da dominação do inimigo islâmico e afirmação da virilidade cristã conquistadora» (Vieira, 2018: 397).

Quanto aos poetas quatrocentistas castelhanos, sobressai o seu aproveitamento em vários textos de Rodríguez de Padrón, autor a que rendem culto e veneração os colaboradores do *Cancioneiro Geral*. Assim, no «Planto que fizo Pantasilea», encontramos a rainha amazona a queixar-se de ter caído nas garras da paixão através da fama de Heitor, a quem nunca viu e nunca verá: «Por fama fui enamorada / del que non vi en mi vida. / Por armas vencí, cuytada, / e fuy por fama vencida» (Yndurain, 1983: 591). É evidente a conexão desses versos com a poesia provençal, ao mesmo tempo que se insiste no perfil extraordinário do caso e no seu dramatismo, acentuado pela morte do amado antes de chegar a vê-lo. A partir de então, Pantasilea aparece amiúde nos elencos de enamoradas exemplares, com ou sem referências explícitas à peculiar origem do seu sentimento.

Aliás, outras reminiscências clássicas se destacam na seguinte esparsa de Sá de Miranda, cuja imagística não deixa de chamar a atenção do leitor e em que a importância do sentido do ouvido aparece como eixo vertebral a partir de três oposições: serpente *versus* encantador, marinheiros *versus* sereias e eu amador *versus* amada. As duas primeiras representam a vitória sobre a sedução, enquanto da terceira resulta a existência de uma vítima que fica cativa. A percepção auditiva («ouvir nomear») conduz à alienação, tantas vezes objeto de sofrimento na produção mirandina e condizente com as lições do sábio Avicena e as autoridades médicas medievais e renascentistas, que advertem que a paixão acaba sempre «in alienatione mentis et corruptione judici»:

Cerra a serpente os ouvidos  
aa voz do encantador,  
eu nam, e agora com dor  
quero perder meus sentidos.  
Os que mais sabem do mar

fojem d'ouvir as sereas,  
eu nam me soube guardar,  
fui-vos ouvir nomear,  
fiz minh' alma e vida alheas.  
(II, n.º 422).

**30** - Como assinala V. Nodar Fernández na sua revisão da imagem da sereia no imaginário medieval e na arte românica, «De entre todas las figuras mitológicas que la Edad Media heredó del mundo antiguo, sin duda la sirena fue una de las que mayor éxito alcanzó, no sólo en los ambientes cultos sino también en el imaginario popular. De hecho, los héroes épicos de las gestas y romans medievales, siguiendo el modelo de Ulises en la *Odisea*, tendrán también sus encuentros con seductoras mujeres acuáticas a lo largo de sus travesías por mar [...] El apetito de la Edad Media por lo maravilloso y legendario iniciará un proceso en el que el género épico de los romans, y el pseudocientífico-moral de los bestiarios intercambiarán informaciones sobre animales, monstruos híbridos y razas maravillosas de países desconocidos [...] La sirena no escapará a esta reelaboración de escritores y artistas románicos llegando a transformar la morfología que la literatura y las artes figurativas de la antigüedad le habían dado, es decir, la de la mujer-pájaro. Es, de hecho, a finales del siglo IX cuando encontramos la primera referencia en Europa a la sirena con cola de pez concretamente en el *Liber Monstruorum* (2005: 34). Neste âmbito, convém consultar, entre outras, a obra de J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien* (1997), ponto de partida das pesquisas mais recentes.

O poema lembra o canto XII da *Odisseia*, em que o Homero nos coloca perante os esforços do herói Ulisses por proteger os nautas do feitiço das sereias aquando da sua viagem de regresso a casa após a guerra de Tróia. A beleza do canto emitido por tais seres é capaz de enlouquecer qualquer mortal, pelo que o protagonista pede a toda a tripulação que ponha cera nos ouvidos, que o amarrem ao mastro do barco e que não o desamarrem por nenhum motivo, nem por mais que ele o implore. Essa passagem da epopeia grega contém, de facto, o primeiro testemunho que conservamos das figuras fantásticas em questão na literatura europeia, embora seja muito provável que se registassem em obras anteriores, hoje perdidas, e que já tivessem sido representadas antes nas artes plásticas (Salvador Miguel, 1998: 91).

Na Idade Média costumam aparecer como seres destrutivos, que atraem as vítimas com a harmonia enganosa dos seus cantos. E também os autores de Quatrocentos recorrem às sereias para ilustrar os perigos do amor, do pecado e das tentações do mundo (Alonso, 1993: 219). Entre outros significativos exemplos, sobressaem os versos do *Dialogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, incluídos no *Cancionero General* de Hernando del Castillo, em que se sublinha o seu poder de atração fatal e a conveniência de precaução: «el qu' es cauto marinero / no se vence muy ligero / del cantar de la serena» (Deyermond, 2001: 171). Por sua vez, o Marquês de Santilhana lembra-as em várias ocasiões, inserindo-as na visão alegórica da *Comedieta de Ponça* em termos explicitamente homéricos: «É ví mas las formas de fembras marinas, / Nuçientes á Ulixes con canto amoroso» (Deyermond, 2001: 173). Aliás, cabe mencionar as invocações de Juan de Mena, que renega dos seus erros de juventude nas Coplas de los siete pecados mortales, exclamando em tom apelativo: «Fuyd o callad, serenas, / que en la mi hedad pasada / tal dulçura enpoçoñada / derramastes por mis venas» (Deyermond, 2001: 177).<sup>30</sup>

E uma menção especial merece a composição de Sá de Miranda cujo *incipit* é «Al son de los vientos que van murmurando», uma lamentação redigida em castellano na qual o eu lírico geme ao som da paisagem que o rodeia: dos ventos que murmuram, da água do ribeiro que rumoreja e das aves que cantam num tom lacrimógeno. Como se pode observar abaixo, o choro pelos fados e astros contrários estende-se ao longo do poema, em que se alude tanto à capacidade das serpentes para escapar das vozes do seu encantador quanto à dos marinheiros para cerrar os ouvidos e evitar o feitiço das sereias, aparecendo ambas as referências justificadas explícita e respectivamente a partir do imaginário antropológico: «ansí lo he oído yo a las viejas» e «según lo que cuentan nuestros viejos tíos». Situamo-nos assim perante o monólogo plangente de um pastor que invoca os elementos animados e inanimados que o rodeiam para que o acompanhem na aflição, pois as suas entranhas abrasam-se por alguém que ainda não viu. A situação extrapola-se a nível de caso exemplar através da menção de figuras extraídas de bestiários e mitos a que se recorre para mostrar o padecimento derivado da paixão que entra pelo ouvido e, ao mesmo tempo, prestigia-se e enobrece-se o texto:



Al son de los vientos que van murmurando,  
 al son d' aquesta agua tan clara y tan pura  
 que va discurriendo sobre la verdura,  
 al son de las aves que se van quexando,  
 se vaya el rabé y mi voz entonando  
 porque con las aves mis males quexemos,  
 lloremos con l' agoa, porque sospiremos  
 al son de los vientos que van murmurando.

[...]

A[y], cómo fortuna me tien gran rancor,  
 Ca atapa la sierpe fuerte sus orejas  
 (ansí lo he oído yo a las viejas)  
 en contra las boces del encantador.  
 Natura ha puesto distinto y temor  
 en todo [animal] contra la su muerte:  
 ien mi nunca puso! ¡Ay, qué dura suerte!  
 ¡Ay, cómo fortuna me tien gran rancor!.

Provió la natura que sordo naciese  
 el que nació mudo, porque no pod[e]ría,  
 con aquelotro y malenconia,  
 oyendo, sofrirse que no respondiese  
 si estava tan cierto que oyendo viesse.  
 Túrbase mi alma que ver deseó  
 [lo] que ver no puede, triste, ¿por qué no  
 provió la natura que sordo naciese?.

A fin que no oyesen cantar las serenas  
 los navegantes cierran sus oídos,  
 porque, si las oyen, esa ora adormidos  
 caen en la mar de[s]de las entenas;  
 huyen de sus cantos por [fuir] sus penas,  
 según lo que cuentan nuestros viejos tíos.  
 ¿Por qué no he cerrado, triste, yo, las mías  
 a fin que no oyesen cantar las serenas?  
 (Jiménez Ruiz, 2010: 412-414).

**31** - Ora, o apaixonado através da fama até pode chegar a temer a vista, como acontece ao poeta Gregório Afonso, criado do bispo de Évora, que, glosando o mote «A do la fama enamora, / la vista debe matar», hesita perante a conveniência de olhar a amada: «Dubdo s'es mejor aora / miraros o no mirar» (IV, n.º 563).

Tal como o sujeito lírico das esparsas do *Cancioneiro Geral* acima transcritas, o eu bucólico compara a coerência das privações físicas do surdo-mudo com a discordância entre os sentidos da audição e da vista: a paixão veiculada a partir dos ouvidos acarreta a insatisfação de não ter acesso à vista da amada.<sup>31</sup> São evidentes as correspondências entre a composição acima transcrita e a *Arcadia* de Sannazaro, tão admirada pelos autores peninsulares, quando o poeta invoca as musas, desenha a atmosfera emocional e menciona os objetos que ornamentam o quadro campestre. Mas, para além das coincidências, o poeta do Neiva, mantém um acento pessoal, uma tonalidade vibrante e uma tensão vigorosa. Na verdade, a tela da sua lamentação conjuga os fios do bucolismo italiano com material doutras procedências:

Primeramente el tema de la naturaleza sintonizada con los cantos y armonías del hombre – en filigrana asoma el mito de Orfeo arrasando con su lira tras de sí el universo – está desvirtuado al introducir un personaje favorito de Sá de Miranda: el pastor solitario, huído de la compañía de sus semejantes, que lleva la meditación poética hacia

el cotejo del hombre con los animales y la condenación del hombre. Los argumentos de la misantropía salen de un arsenal francamente medieval: los milagros y sutilezas del amor, y los ejemplos de los bestiarios que se remontaban hasta los trovadores y habían servido no solo a los poetas antologizados por Garcia de Resende sino al mismo Petrarca y su escuela. La influencia italiana se inserta en el mundo de la poesía palaciana. El prodigio del amor que entra por los oídos puede ser comentado y ampliado por una *esparsa* en que Sá de Miranda se muestra envidioso del sordomudo [...]. Otra *esparsa* del autor, igualmente incluida en Garcia de Resende, nos transmite la primera versión del áspid tapándose las orejas, asociándose igualmente a la cautela de los marineros ante el cantar de las sirenas (Asensio, 1974: 155-156).

Por último, tendo em conta que as sereias remetem para os perigos do mar, cabe lembrar aqui outros textos de temática amorosa do *Cancioneiro Geral*, em que os autores, como indivíduos que participaram direta ou indiretamente de uma realidade marcada pelas vicissitudes das viagens ultramarinas, apontam para a analogia entre estas e os estados passionais. Assim, por exemplo, Afonso de Valente dedica uma cantiga a uma senhora chamada Guiomar estabelecendo o seguinte jogo léxico-semântico: «Este mar é mui brigoso, / tem em si mui doce portos, / é d'ares mui avondoso, / de navegar perigoso, / que tem já mil homens mortos. / Este mar é Guiomar» (II, n.º 191).

Enfim, uma aproximação do *corpus* de Sá de Miranda recolhido por Garcia de Resende permite descobrir os *topoi* presentes na sua produção durante a vida na Corte e os mecanismos da simbiose entre tradição e inovação: a linha trovadoresca medieval, a lírica cancioneril de Quatrocentos e a influência italianizante que se consolidará com a Renascença. É para uma abordagem da imagética e do sensorialismo das *esparsas* que pretendemos dar aqui os primeiros passos sob uma perspetiva intertextual de dimensões ibéricas e europeias, atentando concretamente na paixão que entra pelo ouvido, procura o seu complemento na vista e se liga à problemática existencial de um sujeito em constante perturbação. Se, por um lado, a senhora aparece descrita como um ser ingrato e mudável, por outro, torna-se exculpada, pois o eu poético assume a sua responsabilidade na falta de firmeza perante a tentação. Sem controlo sobre si mesmo, deixa-se levar pelo som de um encantador de serpentes e de uma sereia (ou «senhora-sereia») que o aniquila sem piedade.



## Bibliografia

- Alonso, Á. (1993). Sobre los orígenes de un motivo en la lírica cancioneril. *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 2: 213-218.
- Amaral, S.A. Pereira do (2007). *Desavenças. Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. Universidade de São Paulo. São Paulo. Acedido em 13 de set. 2020, em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032008-135134/pt-br.php>.
- Asensio, E. (1974). *Estudios Portugueses*. Fundação Calouste-Gulbenkian / Centro Cultural Português. Paris. pp. 123-144.
- Botta, P. (1996). El bilingüismo en la poesía cancioneril (Cancionero de Baena, Cancionero de Resende). *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 3: 339-351.
- Deyermund, A. (2001). Sirenas del cancionero folklórico y su ascendencia medieval. *Anuario de Letras*, 39: 163-97.
- Dias, A.F. (ed.) (1991-1993). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1991-1993)*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Maia.
- Dias, A.F. (1998). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. A Temática*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Maia.
- Fernandes, G.A. (2011). As esparsas no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Forma e conteúdo. *Signum*, 12, 1: 81-97.
- Fernandes, G.A. (2020a). A temática do eu perdido no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. *Série Estudos Medievais: Temas e representações*. Anpoll. Fortaleza. pp. 43-77.
- Fernandes, G.A. (2020b). Francisco Sá de Miranda e a autocrítica do fazer poético. Em: O. de Castro Silva, T.M. de Paula Marques e R. de Abreu Gomes (orgs.), *Um livro de interpretação literária: escritores-críticos*. Expressão Gráfica e Editora. Fortaleza. pp. 105-119.
- Fidalgo Francisco, E. e Souto Cabo, J.A. (1995). El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa. Em: J. Paredes Núñez (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval II*. Universidad de Granada. Granada. pp. 313-328.
- Franco, M. Arruda (2009). Impressos e manuscritos quincentistas de Sá de Miranda. *Floema*, 5 (III): 31-62.
- Franco, M. Arruda (2018). “Comigo me desavim” fez 500 anos: a reinvenção da arte poética trovadoresca. *Colóquio | Letras*, 197: 71-81.
- Jiménez Ruiz, J. (2010). *Poesía castellana completa*. Universidad de Málaga. Málaga.
- Leclercq-Marx, J. (1997). *La sirène dans la pensée et dans l’art de l’antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*. Académie Royal de Belgique. Bruxelles.
- Miguel, N.S. (1998). Las sirenas en la literatura medieval española. Em: G. Santonja (ed.), *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*. Sociedad Estatal Lisboa. Segovia. pp. 87-120.
- Morán Cabanas, M.I. (1998). Ainda sobre a partida no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Em: T.F. Earle (dir.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Associação Internacional de Lusitanistas. Oxford-Coimbra. pp. 467-483.
- Morán Cabanas, M.I. (2018). São Francisco como figura exemplar no *Cancioneiro Geral*: textos e autores. Em: D. Chao Castro, M.I. González Fernández e F. López Alsina (coords.), *Franciscanos en la Edad Media: memoria, cultura y promoción artística*. Edizioni Dell’Orso. Alessandria. pp. 37-53.
- Morán Cabanas, M.I. (2019). Liturgia e cor amarela no *Cancioneiro Geral*: ainda para uma interpretação em chave criptojudáica de Bernardim Ribeiro?. *Cultura neolatina*, 79, 3-4: 379-410.
- Nodar Fernández, V. (2005). La sirena: metamorfosis de un tema en la catedral románica. *Codex aquilarensis*, 21: 30-47.
- Pérez Lasheras, A. (2007). La literatura española en la agudeza de Gracián. *Bulletin Hispanique*, 109, 2: 545-587.
- Reckert, S. (1998). *From the Resende songbook*. Queen Mary and Westfield College. London.
- Ribeiro, C. Almeida (2017). O que foi e nom é, tanto é como non ser?. Em: V. Dumanoir (ed.), *De lagrymas fasedo tinta. Memórias, identidades y territorios cancioneriles*. Casa de Velázquez. Madrid. Acedido em 14 de janeiro de 2021, em: <https://books.openedition.org/cvz/3402>.
- Riquer, M. de (2011). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Planeta. Barcelona.
- Sousa, S. Guimarães de (2012). “Comigo me desavim”, “Minha senhora de mim” e “Minha senhora de quê”. Em: J.C.O. Martins e S.G. Sousa (orgs.), *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Opera Omnia. Guimarães. pp.191-214.
- Sousa, S. Guimarães, Braga, J.P. e Braga, L., orgs. (2021). *Obra completa de Francisco de Sá de Miranda*. Assirio & Alvim. Lisboa.
- Vasconcelos, C. Michaëlis (1885). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. (ed. fac-símile, 1989. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa). Max Niemeyer. Halle.
- Vieira, Y. Frateschi (2019). A imagem da mulher judia e muçulmana na lírica galego-portuguesa. Em: E. Corral Díaz (org.), *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*. De Gruyter. Berlin-Boston. pp. 392-406.
- Yndurain, D. (1983). Enamorarse de oídas. *Serta philologica F. Lázaro Carreter*. Cátedra. Madrid. II: 589-603.

# Conselhos aos príncipes: as perspectivas de Maquiavel e de Sá de Miranda

Rodrigo Valverde Denubila<sup>32</sup>

32 - Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

O florentino Maquiavel (1469-1527) e o português Sá de Miranda (1481-1558) são contemporâneos. Ambos viveram no fim do século XV e na primeira metade do XVI. Apontar esse fato parece à primeira vista truísmo. Entretanto, tal dado representa peça-chave à compreensão da formação dessas duas mentalidades renascentistas, por conseguinte, a exposição das concepções acerca da política, da história e da natureza humana presentes nas produções dos respectivos autores.

Assinalar esse dado histórico significa identificar que os dois sentiram os efeitos das modificações ocorridas durante o período de alterações sociais, culturais, políticas e artísticas. Em Florença e nos principados que formavam a península itálica daquele momento, ocorrem a invasão francesa de Luís XII, o poder dos Médici e dos Bórgia, o Estado religioso ligado à força do papa, o período republicano florentino. Há, pois, um conjunto de incertezas políticas que fomentam em Maquiavel a necessidade de unificação da Itália pelas mãos de um príncipe politicamente forte, defendida no fim de *O príncipe*. Em Portugal, o território consolidado há séculos sente as modificações financeiras e sociais causadas pelas grandes navegações iniciadas pela dinastia de Avis com a conquista de Ceuta, em 1415, bem como o achamento do Brasil, em 1500, como evidenciam estas quitilhas iniciais da “Carta a el-rei D. João”:

Que em outras partes da esfera,  
em outros céus diferentes,  
que Deus te ‘gora escondera,  
cada ua, de tantas gentes,  
vossos despachos esperas  
(Miranda, 1970: 44).

A estrofe acima ilustra o motivo de Dom Manuel (1495-1521), antecessor de Dom João III, acrescentar títulos a sua nomeação como senhor da conquista, da navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e

Índia. Na cultura, primava a volta de concepções estéticas e sociais características da Grécia democrática de Péricles e da República romana. Igualmente imperava, nessas duas mentalidades típicas do renascimento, a concepção de Cícero sobre a história como mestra da vida. Nesse sentido, tanto Maquiavel, quanto Sá de Miranda se apresentam como conselheiros dos seus governantes máximos, característica essa bem típica da literatura renascentista. Cabe, pois, sublinhar a natureza dos conselhos ofertados para assim aproximá-los e afastá-los.

No primeiro caso, *O príncipe* é ofertado a Lourenço de Médici; no segundo, o poema carta possui como destinatário Dom João III, cujo reinado, entre 1521-1557, é visto como pacífico em relação à Europa. Mas é o monarca que instaura a inquisição em Portugal. Tal fato o afasta do modo de ser do príncipe descrito por Maquiavel. Já as ações de Dom João II (1481-1495) são mais propícias ao modelo descrito pelo florentino, pois o rei luso representa o «tipo de príncipe do Renascimento, não tinha escrúpulos morais ante as exigências da razão de Estado» (Sérgio, 1972: 53).

Maquiavel e Sá de Miranda se viam como bons conselheiros devido ao conhecimento histórico. No quesito de metodologia, a retomada de exemplos da história grega e da romana se faz importante nos dois. Mas há um sentido maior intrínseco a essa concepção. O florentino assinala que o príncipe deve aprimorar os pensamentos estratégicos por duas frentes, primeiro, desenvolver ações de treinamento militar constante, principalmente, nos tempos de paz; segundo, conhecer a história para com ela aprender sobre acertos e erros pretéritos, bem como sobre a natureza humana.

No que diz respeito ao exercício da mente, o príncipe deve ler obras de história e nelas atentar para as ações dos homens ilustres, ver como eles se conduziram nas guerras e examinar as causas de suas vitórias e derrotas, a fim de evitar estas e imitar aquelas; mas sobretudo fazer com que no passado fizeram alguns homens excelentes, que se puseram a imitar aqueles que, antes deles, foram louvados e glorificados, conservando perto de si seus gestos e ações, como se diz que Alexandre Magno imitava Aquiles; César, Alexandre; Cipião, Ciro. [...] Um príncipe sábio deve observar tais exemplos e nunca manter-se ocioso nos tempos de paz, mas aproveitar-se deles com engenho para poder agir melhor na adversidade; de modo que, ele esteja preparado para resistir a ela (Maquiavel, 2010: 96-97).

Mesma perspectiva nutre Sá de Miranda, o qual igualmente retoma exemplos clássicos na sua carta poema:

Dignidade alta e suprema,  
quem há que não reconheça?  
Viu-se em Marco António tema  
de a César pôr diadema  
real sobre a cabeça  
(Miranda, 1970: 46),

Outrossi pera os reveses  
(queira Deus que não releve!)  
em vós tem os portugueses  
Codro dos atenienses  
Décios, que só Roma teve  
(Miranda, 1960: 60).

O argumento de aprender com a história traz implícito importante mudança em relação à compreensão sobre o sentido do tempo e da existência. Por outros termos, há ruptura epistêmica entre a concepção de temporalidade defendida pelo cristianismo e a que floresce no nascer do mundo moderno e da consciência da modernidade. No mundo moderno, os sujeitos se historicizam com base em um aqui e um agora; um aqui e um agora sistematicamente ameaçados pela fortuna: «o tempo arrasta tudo consigo e pode trazer o bem como o mal, o mal como o bem» (Maquiavel, 2010: 51). Eis um dos aspectos-chave do termo humanismo. Os seres humanos não vivem mais pela perspectiva do tempo sem tempo do almejado paraíso divino, mas sim pela lógica da contingência. E, assim, «passam os tempos, vai dia trás dia / incertos muitos mais que os ventos as naves» (Miranda, 1970: 12).

A existência terrena não simboliza mais uma preparação para o verdadeiro espaço do encontro com o divino, logo, os preceitos que sustentam a moralidade cristã se abalam. Maquiavel realiza esse profundo impacto ao refutar a metafísica católica como medida crítica às ações. Em *A originalidade de Maquiavel*, Isaiah Berlin (2002) acentua que nesse ponto está o espanto causado desde 1515 com *O príncipe*. Ou seja, o florentino lança luz à impossibilidade de a moralidade cristã conviver com a ética exigida de um príncipe renascentista, leitor a quem se dirige.

Não há nenhum senso histórico: os homens são todos parecidos em toda parte e em todos os tempos, e o que serviu para os antigos – suas leis da medicina, guerra, ciência de governar – também funcionará para os modernos. A tradição é valorizada principalmente como uma fonte de estabilidade social. Como não há nenhum acontecimento divino remoto para o qual se mova a criação, e nenhum ideal platônico para as sociedades ou indivíduos, não há noção de progresso, material ou espiritual. O pressuposto é que as bênçãos da era clássica podem ser restauradas (se a fortuna não for demasiado desfavorável) por bastante conhecimento e vontade, pela *virtú* da parte de um líder e por cidadãos apropriadamente treinados e brava e talentosamente treinados (Berlin, 2002: 307).

Ou seja, na perspectiva maquiavélica, os preceitos cristãos são incapazes de unificar a Itália. Nesse sentido, Maquiavel apresenta de forma objetiva como o príncipe deve lidar com os súditos, o território, os nobres, os conselheiros, o exército, os bajuladores. Acerca dos perigos destes, tanto Dom João III, quanto Lourenço de Médici são devidamente avisados, pois quem bajula hoje apunhala amanhã. Não é à toa que Maquiavel pontua bem como lidar com a corte e Sá de Miranda diz que aqueles diante do governante «se encolhem» (Miranda, 1970: 48), entretanto, nas costas, são como «gigantes de cem braços» (Miranda, 1970: 48).

Ao falar dos aduladores, Sá de Miranda e Maquiavel revelam a pouca estima que nutrem acerca da natureza humana. Aquele argumenta que «onde há homens há cobiça» (Miranda, 1970: 44) e este,

[...], de modo geral, pode-se dizer que os homens são ingratos, volúveis, fingidos, dissimulados, avessos ao perigo, ávidos de ganhos; [...] o amor é mantido por um vínculo de reconhecimento, mas, como os homens são maus, se aproveitam da primeira ocasião para rompê-lo em benefício próprio, ao passo que o temor é mantido pelo medo da punição, o qual não esmorece nunca (Maquiavel, 2010: 102).

Além de incontornável tratado político, que lança luz à aurora do mundo moderno, o texto maquiavélico não deixa de ser um tratado sobre a natureza humana – esta vista de forma nada idealizada. Não há utopia em nenhum dos atores envolvidos nos enganosos jogos de poder descritos pelo florentino. Desse modo, os fins do príncipe em unificar a Itália justificam os meios para tal feito. Essa condição é válida para poucos, mas aqueles que a detêm precisam saber «camuflar bem essa natureza, ser um grande fingidor e dissimulador» (Maquiavel, 2010: 105).

Isaiah Berlin (2002: 304) entende que «*O príncipe* deve ser lido como uma écloga no melhor estilo renascentista, neopastoral, neoclássico». Na écloga “Basto”, Sá de Miranda realiza movimento similar. Nela a cosmovisão mirandina sobre aspectos da natureza humana (tratados na metáfora do cervo, do homem e do cavalo) e da sociedade surgem ao longo do debate entre os pastores Gil e Bieito. Aquele defende uma sociedade mais justa, o que significa acentuar que a mão real não pode ser muito pesada.

Os jogos de poder e a baixeza da natureza humana justificam o motivo pelo qual os governantes devem ser mais temidos do que amados – temidos, não odiados. Para ser temido, o corpo do rei equivale ao corpo da lei. Fica claro que a materialidade corpórea do monarca extrapola aspectos físicos, visto que representa o Estado ao personificar e ser a voz das leis. Na perspectiva maquiavélica, leis fortes e as atitudes rígidas são mais importantes do que o direito divino implícito ao poder monárquico. O imperativo de leis fortes é frisado tanto por Maquiavel, quanto por Sá de Miranda. Este assinala que Dom João III era «nossa viva lei» (Miranda, 1970: 44). Demonstra-se a razão dos príncipes precisarem de ser duros nos seus mandos para que as leis não sejam interpretadas como fracas teias de aranha:

Sobre obrigações tamanhas,  
valem-se com tudo os reis  
dos rostos falsos e manhas,  
com que lhes fazem das leis  
fracas teias das aranhas  
(Miranda, 1970: 47).

Os rostos falsos e manhosos, o caráter dúbio dos que cercam o governante e a ameaça da fortuna obrigam o rei a agir ora como leão, ora como raposa, na medida em que «é preciso, pois, ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para afugentar os lobos – aqueles que simplesmente adotam o leão não entendem do assunto» (Maquiavel, 2010: 105). Não entender o assunto significa tornar-se odiado. Logo, o monarca necessita saber dosar entre o momento de perdoar e quando a espada se torna remédio:

A seu tempo o rei perdoa,  
a tempo o ferro é mezinha:  
grandeza e condição boa  
ao leão deram coroa  
entre a gente montesina  
(Miranda, 1970: 46).

A ideia de homens bons é incoerente com o argumento maquiavélico e com certa percepção mirandina, apesar de Sá de Miranda não

refutar a moral cristã e Dom João III ser rígido nesse quesito. Mas moral cristã e ação do clero divergem, logo, a reflexão dos autores cotejados recai também nos membros do clero. Se há o cuidado com os bajuladores, igualmente, há as respectivas precauções que o príncipe deve ter com os rostos melados, enfeitados das «públicas santidades»:

As públicas santidades,  
estes rostos transportados,  
não em ermos, mas cidades,  
para Deus são vaidades,  
para nós vão rebuçados  
(Miranda, 1970: 49).

Quando Maquiavel e Sá de Miranda se dirigem aos seus governantes, a argumentação política faculta à reflexão da natureza humana. Pensar a política significa ponderar como ações de poucos reverberam na coletividade. Essas duas mentes renascentistas revelam o retrato ético de como os governantes devem ser e agir à medida que oferecem moderna interpretação sobre o sentido da história e do poder.

## Bibliografia

- Berlin, I. (2002). A originalidade de Maquiavel.  
Em: H. Hardy e R. Hausheer (orgs.), *Estudos sobre a humanidade*. Companhia das Letras. São Paulo. pp. 299-348.
- Maquiavel, N. (2010). *O príncipe* (M.S. Dias, Trad.). Companhia das Letras. São Paulo.
- Miranda, F. de Sá de (1970). *Poesias escolhidas*. Seara Nova. Lisboa.
- Sérgio, A. (1972). *Breve interpretação da história de Portugal*. Sá da Costa. Lisboa.



# “Eu não venho a vós voando”: reflexões sobre a *Fama* na obra de Sá de Miranda

Micaela Ramon<sup>33</sup>

**33** - Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH) / Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM).

**34** - Sobre a importância dos clássicos e as ameaças à sua manutenção no cânone escolar, tive oportunidade de refletir em dois artigos referenciados na bibliografia apenas a este texto.

## 1. Introdução

**E**m ensaio publicado há já uma década, sob o título “Sá de Miranda e o cânone literário escolar”, José Augusto Cardoso Bernardes colocava-se a seguinte questão, interpelando, por meio dela, primeiro o auditório que então assistia ao colóquio “Ética e Estética em Sá de Miranda”, organizado por Sérgio G. Sousa e Cândido de O. Martins, e, posteriormente, os leitores da publicação editada com o mesmo nome e que reuniu os textos das comunicações aí apresentadas: «[...] será hoje possível reerguer Sá de Miranda do pó patrimonial em que parece jazer e reintroduzi-lo na Escola do século XXI?» (2011: 36). A pergunta espelhava a preocupação perante a tendência de retração da presença de autores não contemporâneos nos programas escolares de todos os graus de ensino, num movimento que, procurando pretensamente ir ao encontro dos interesses dos estudantes e responder a uma pulsão mais vasta, da sociedade em geral, de sobrevalorizar apenas o conhecimento com aplicação imediata, punha em causa a utilidade do contacto com os clássicos, levando mesmo a questionar a pertinência dos próprios estudos humanísticos.<sup>34</sup>

De facto, embora Sá de Miranda ocupe um lugar de destaque na história da literatura e da cultura portuguesas, sendo visto não apenas como o introdutor da modernidade estética em Portugal, mas também como o autor responsável pela idealização de um projeto de reconfiguração da arte literária enquanto prática simbólica que visava substituir o carácter predominantemente oralizante da poesia produzida em ambiente de corte, dotando-a da espessura decorrente da perdurabilidade associada à cultura escrita, a verdade é que os seus textos são frequentemente tidos como exigentes, do ponto de vista da compreensão, e esteticamente pouco agradáveis, se se tiver em conta a *impressão* causada junto de jovens leitores. Estes fatores justificavam, há dez anos como hoje, o desconhecimento do autor por parte das gerações contemporâneas, às quais a escola sonega o contacto com a obra do grande “mestre das musas” quinhentista, sob pretexto da sua impertinência e inadequação aos contextos atuais. Verifica-se assim uma situação em que a *fama* reconhecida a Sá de Miranda pelos círculos restritos de leitores



**35** - Permito-me relatar uma experiência pessoal recente com estudantes da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho, aos quais lecionei a unidade curricular de “Teatro Português”. Instigados a escolherem algo que representasse a *fama*, como atividade introdutória ao estudo da comédia *Vilhalpandos*, cujo prólogo, como é sabido, é feito pela *Fama*, os alunos elegeram objetos como “um fósforo”, “um telemóvel”, “uma revista de atualidades” ou “um espelho”, associando tais escolhas às ideias de “efemeridade”, “alcance nas redes sociais”, “imagem e visibilidade públicas”, respetivamente. Demonstrou-se assim que o seu conceito de *fama*, muito marcado pela ideia atual de exposição pública, se distanciava consideravelmente daquele com que teriam de lidar ao ler o texto mirandino.

especializados não encontra eco junto do grande público.

No conjunto da obra do autor, pese embora atribuir-se-lhe a prerrogativa de ter sido o introdutor do teatro clássico renascentista em Portugal, as suas comédias em prosa são talvez os textos menos conhecidos e reconhecidos. Trata-se, de facto, de duas peças extensas, com enredos considerados pouco estimulantes para o espectador comum atual, protagonizadas por personagens às quais são atribuídas falas por vezes demasiado longas, o que torna a sua representação difícil, para os atores, e potencialmente fastidiosa para o público. No entanto, o apreço votado a estas peças pelos destinatários coevos de Sá de Miranda fica bem expresso na *Vida*, de autoria desconhecida, que serve de prólogo à segunda edição da sua obra, vinda a público em 1614:

[...] Francisco de Sá [...] foi inculpável na gravidade das sentenças, na agudeza dos conceitos, na propriedade dos termos, na moralidade das figuras, na imitação dos Poetas, na observação das regras, senão inimitável também na pureza com que falou em matérias amorosas, que é de maneira que até as duas Comédias que fez em prosa, que por razão do estilo cómico são mais licenciosas, o Cardeal Dom Anrique que depois foi Rei destes Reinos, tam pio, tam zelador da Fé e dos bons costumes, reformador das Religiões, Legado a Latere, Inquisidor-Mor, não só lhas mandou pedir pera as fazer (como fez) representar diante de si por pessoas que depois foram gravíssimos ministros [...] senão pouco depois de Francisco de Sá morto, por que se elas não perdessem as fez imprimir ambas em Coimbra na forma que andam, e as tinha e lia muitas vezes (Miranda, 2003: XII).

O encómio do biógrafo anónimo deixa bem claro o contributo dado pela produção dramática de Sá de Miranda para a solidificação do seu *ethos* autoral, o qual lhe garantiria a perdurabilidade da *fama*.

## 2. A polissemia do conceito de *Fama*

A palavra *fama* surge associada a vários conceitos, gozando de uma polissemia resultante dos contextos, das épocas e das próprias vivências de quem a utiliza. Assim, a perceção que atualmente se tem do termo pode afastar-se razoavelmente dos sentidos que lhe foram associados em épocas passadas,<sup>35</sup> convidando, pois, a uma rememoração das diversas aceções do vocábulo, até porque, como lembra Aguiar e Silva:

A história da origem e da evolução semântica do léxico cultural europeu é com frequência uma fascinante e surpreendente viagem por humildes campos da civilização material até complexos domínios de instituições e ideias religiosas, filosóficas, político-sociais, etc. (Aguiar e Silva, 2020: 113).

No caso do lexema *fama*, as suas origens são antigas, enraizando-se na cultura greco-latina, na qual surge substantivado na figura de uma divindade alada do panteão, incumbida de divulgar todo o tipo de notícias, boas ou más, verdadeiras ou falsas, da autoria quer dos deuses, quer dos homens. Como divulgadora de boas novas, a *Fama* é alegorizada pela figura de uma mulher formosa a tocar trombeta; já enquanto propagadora de difamações, foi representada como uma velha, de rosto macilento e escondido sob um manto preto.

Sófocles, no *Rei Édipo*, apresentou-a como sendo filha da Esperança, mas é nas obras dos escritores latinos que se adensam os detalhes acerca deste ser mitológico. Virgílio, na *Eneida*, atribui-lhe a responsabilidade pela inconfidência sobre os amores de Dido e Eneias,<sup>36</sup> descrevendo-a como um «mal / pior do que qualquer outro», um «monstro horrível, / que tantos olhos vigilantes tem / como penas no corpo e tantas línguas / quantas bocas que falam, tanto ouvido / quantas orelhas prontas para escuta», sempre apta a semear o medo pois «é com ardor igual que ela espalha / o que imagina falso ou é verdade» (Virgílio, 1997: 228-229).

Ovídio, nas *Metamorfoses*, acrescenta elementos ao quadro virgiliano, atribuindo por morada à *Fama* um lugar utópico, algures «au centre du monde, un lieu situé entre la terre, la mer et les régions du ciel, et qui confine à ces trois parties de l’univers» (Ovide, 1966: 300). Deste *pan-lugar*, ela tudo vê<sup>37</sup>e, sobretudo, tudo escuta e tudo reproduz, sem se preocupar com a destriça entre a verdade e a falsidade:

Nuit et jour cette demeure est grande ouverte. [...] Ses murs vibrent du haut en bas, renvoient les sons et répètent ce qu’ils entendent. [...] mêlés aux vraies nouvelles, des milliers de faux bruits y circulent et des propos confus y roulent (Ovide, 1966: 300).

No seu palácio de bronze, de onde todo o silêncio está ausente e onde continuamente se ouvem murmúrios, a *Fama* vive acompanhada por outras divindades alegóricas como a *Credulidade*, o *Erro*, a *Alegria Infundada*, a *Sedição*, os *Rumores* e o *Terror*.<sup>38</sup> A partir dos traços semânticos associados a esta conceção propalada pela mitologia clássica, a *Fama* impõe-se como uma divindade maléfica e temível, capaz de destruir reputações e responsável pela discórdia entre os mortais.<sup>39</sup>

Todavia, numa outra aceção, esta remetendo para o domínio teológico, a *fama* é tida como um bem de ordem espiritual que se sobrepõe em valor aos bens materiais. Tal ideia baseia-se na semelhança do Homem com Deus e na consequente dignidade da pessoa humana. Enquanto criatura de Deus, cada indivíduo tem o dever de cultivar a sua própria *fama* por meio da adoção de uma conduta reta, exemplar e abnegada. O cultivo da *fama* exige o respeito pelo bem comum, mesmo quando este comporta prejuízo para os interesses individuais. Quem a obtém por esta via não a busca para glória própria, antes a alcança por apreço alheio, libertando-se, por meio dela, das contingências inerentes à condição mortal a que todo o Homem está sujeito.

### 3. O conceito de *Fama* na comédia “Vilhalpandos”

A dramaturgia de Sá de Miranda é escassa<sup>40</sup>e, como já se disse, as suas comédias suscitam hoje pouco interesse teatral. Em contrapartida, as suas peças manifestam uma clara intenção programática, focada na renovação do teatro português através da adesão aos cânones renascentistas, dos quais Miranda tomara conhecimento em Itália.

Essa clara inclinação de pendor teórico fica patente nos prólogos das comédias, ambos atribuídos a personagens alegóricas: a *Comédia*, no caso de *Estrangeiros*, e a *Fama*, em *Vilhalpandos*. Esses textos são, de facto, peças literárias que Sá de Miranda escreve não apenas para cumprir o preceito associado ao género e apresentar os argumentos das

**36** - «Assim disse ela que, chegado ali, / às terras em que estava, o grande Eneias, / herói que vinha duns avós troianos, / tanto o favorecia a bela Dido / que desejava tê-lo por esposo; / por isso, nesse tempo, que era Inverno, / sempre um com o outro estavam, só fazendo / o que lhes dava gosto, seus reinos / em nada se ocupando, presos eles / em paixão vergonhosa. Deste horror / enchia a deusa toda a boca humana» (Virgílio, 1997: 229).

**37** - «La Renommée elle-même voit tout ce qui se passe dans le ciel, sur la mer, sur la terre, et s’enquiert dans l’univers entier» (Ovide, 1966: 301).

**38** - «C’est le séjour de la Créduité, de l’Erreur inconsidérée, de la Fausse joie, des Terreurs frappées de consternation, de la Sédicion qui éclate soudainement, des Chuchotements de provenance douteuse.» (Ovide, 1966: 300-301).

**39** - Como reflexo destas aceções decorrentes dos textos clássicos, persistem vários provérbios e expressões idiomáticas de uso corrente: “a fama tem asas” ou “a fama bem longe soa, e mais depressa a má que a boa”, por exemplo.

**40** - Para além das comédias *Estrangeiros*, representada na Corte em 1528, e *Vilhalpandos*, apresentada uma década depois, integraria ainda o projeto de escrita de uma tragédia em verso, com o título *Cleópatra*, o qual, no entanto, o autor não chegaria a concretizar (Cruz, 1983).

obras, mas, sobretudo, para alertar o leitor (e o espectador) para o seu caráter inovador, tanto em termos formais, como ao nível dos códigos compositivos e estilísticos utilizados, de entre os quais avulta o recurso às figuras mitológicas alegorizadas. Em *Vilhalpandos*, concretamente, a *Fama* auto-apresenta-se por meio de segmentos discursivos que traçam a sua caracterização direta e indiretamente. A análise desses segmentos permite, do mesmo passo, conhecer a ideia de *Fama* propalada pelo escritor quinhentista.

O texto do “Prólogo” inicia-se com uma referência pela negativa à figura mitológica da *Fama* tal como circulava nos textos dos poetas greco-latinos, que Miranda bem conhecia, mas dos quais se demarca por recurso à ironia. Na verdade, a *Fama* mirandina distancia-se dos atributos clássicos que permitem identificá-la, recorrendo o poeta a um registo cómico-satírico para criticar essas representações tradicionais:

Eu não venho a vós voando, ave nova bem empenada, tantos olhos, quantas penas, tantas línguas e ouvidos: que joguem por debaixo como artilharia, assi como me pintaram estes chocarreiros dos Poetas, que sempre querem gracejar. Mas assi como todos me chamam Fama, assi venho nestes hábitos de mulher. Aqui no cabo do mundo é agora o meu assento, e não no meo: onde os mesmos bons Poetas me aposentaram, em a casa toda aberta, e descoberta (por certo mal ao menos pera o inverno) (Miranda, 2021: 533).

A crítica aos «chocarreiros dos Poetas, que sempre querem gracejar» é amplificada pelo efeito cómico conseguido pela introdução da referência disruptiva às agruras do inverno, a qual cria um efeito de contraste entre o registo erudito e o registo coloquial.

Descartado este filão de sentido que se estriba na aceção mitológica do termo, o texto mirandino progride por um caminho argumentativo que associa o conceito de *Fama* aos conceitos de honra e de glória, já que é o desejo de fama que instiga à ação e que está na base da realização dos grandes feitos coletivos em prol do bem comum. Nomeadamente no plano da intervenção militar, a *Fama* é companheira da bravura e da coragem demonstradas no combate contra os infiéis, feito que, mais que todos, motiva o apreço e a estima dos demais e o reconhecimento pelos atos valerosos que libertam da lei da morte:

Quantos exércitos tenho eu só por mim desbaratados, quantas fortalezas rendidas c’os meus medos? Quantas defendidas co’as minhas esperanças? Sabeis de que manha usei estes dias passados naquela grande afronta de Diu? Quando vos não pude espantar c’os Turcos, espantei os Turcos convosco (Miranda, 2021: 533).

Este pressuposto autoriza Miranda a recorrer de novo ao registo irónico-crítico para lamentar a cobardia de certos fidalgos que, ao primeiro sinal de perigo, receosos dos turcos, abandonaram o campo de batalha, juntando-se em Ceuta para fugir para Portugal. Tal comportamento ignóbil é denunciado pela *Fama*, por intermédio de quem o próprio poeta – «homem dum só parecer, / Dum só rosto, e d’ũa fé, / D’antes quebrar, que volver, / Outra cousa pode ser, / Mas de Corte homem não é» (Miranda, 2021: 392) – exerce o seu magistério crítico-moralizante face aos desmandos dos nobres cortesãos: «E i comecei de murmurar da gente nobre, que se juntava em Ceita ao parecer da primeira Andorinha: e elas desapareceram todas, que não sabiam já o dia, nem a

hora.» (Miranda, 2021: 533).

Em simetria com o plano militar, Sá de Miranda elege o tópico renascentista da equivalência entre *as armas e as letras / a espada e a pena* para identificar o desejo de *fama* como móbil para a criação literária:

E deixando a guerra a de parte: em quantos perigos socorro eu aos que escrevem? Os cronistas a cada passo não sabem por onde vão sem mim. Os Poetas andam sempre polos ares, nem tem outro valhacouto, se a mim não. [...] E dizei-me, das cousas passadas que tendes, senão a fama? Das presentes quanto vedes? E inda das que vedes, de quanto dais fé? Tudo o mais a quem o deveis, senão a mim? (Miranda, 2021: 534).

Num mesmo sentido, cabe aqui recordar os versos do célebre soneto dedicado ao Príncipe D. João – “Inda qu’em Vossa Alteza a menos parte” –, no qual Miranda defende as práticas do cultivo e da proteção das letras como garantia de imortalidade e fama: «Dar favor aos engenhos, e a toda arte, / Das boas, faz os Reis aqui imortais / Por fama: inda passando avante mais / Uns fez Deuses de todo, outros em parte» (Miranda, 2021: 146).

#### 4. Considerações finais

A raiz greco-latina do conceito de fama readquire significado na arte renascentista, sendo aquela alegoricamente representada quer na literatura, quer nas artes plásticas. Ao apresentá-la como uma personagem da sua comédia *Vilhalpandos*, atribuindo-lhe a função de voz prologal interna a quem cabe a tarefa de introduzir o género comédia, e, através dele, a novidade estética, Sá de Miranda reconhece-lhe as potencialidades semânticas e pragmático-discursivas.

A leitura do prólogo desta peça abre as vias para a interpretação da importância atribuída às referências à *fama* na obra mirandina: ainda que não se trate de um termo com ocorrência lexical direta abundante, ele espelha a visão do autor sobre a sociedade quinhentista e sobre as funções da arte. A dissecação do conceito de *fama* serve a Sá de Miranda, *a contrario sensu*, para se distanciar dos valores viciosos da corte, que despreza e desaprova; mas serve-lhe também de base a partir da qual faz o encómio dos *espiritos valerosos*, com particular ênfase para os poetas, cuja ação garante a pervivência e a imortalidade dos que merecem ser honrados, logo, famosos.

Seja na aceção de divindade mitológica propagadora de notícias, seja na de virtude modelar, a *fama* é um valor a cultivar. Também Sá de Miranda merece ser um poeta *famoso*, quer no sentido moderno do termo (ou seja, conhecido e reconhecido pelas sucessivas gerações de leitores) como alguém cujo exemplo é um modelo (aliás, foi-o para a geração imediatamente seguinte, a chamada *plêiade mirandina*, que emulou o seu legado literário e valorizou a sua herança cívica) e um património que não podem ser desdenhados. A sua influência cristaliza-se no acréscimo de ambição que ele trouxe à poesia, demonstrando que criação artística e consciência cívica podem estar associadas, forjando um novo conceito de poesia como emulação dos modelos antigos, atribuindo-lhe uma função institucional como lugar de tratamento e reflexão sobre temas filosófico-cristãos e literário-filológicos e garantindo um novo estatuto ao poeta, como símbolo por excelência da virtude que granjeia a *fama*.

## Bibliografia:

- Aguiar e Silva, V. (2020). *Colheita de Inverno. Ensaios de teoria e crítica literárias*. Almedina. Coimbra.
- Bernardes, J.A.C. (2011). Sá de Miranda e o cânone literário escolar. Em: Martins, J.C.O. e Sousa, S.G. (organização), *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Opera Omnia. Guimarães. pp. 17-43.
- Cruz, D.I. (1983). *Introdução à História do Teatro Português*. Guimarães Editores. Lisboa.
- Miranda, F.S. de (2003). *Obras Completas*. Vol. II. 5.<sup>a</sup> ed. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Livraria Sá da Costa Editora. Lisboa.
- Miranda, F.S. de (2021). *Obra Completa*. Introdução, fixação do texto e notas de S.G. Sousa, J.P. Braga e L. Braga. Assírio & Alvim. Porto.
- Ovide (1966). *Les Métamorphoses*. Traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard. GF-Flammarion. Paris.
- Ramon, M. e Lemos, A. (2005). O Lugar do Texto Literário Não-Contemporâneo na Aula de Português. *Línguas & Letras*, Volume 6, Número 10, Brasil - Cascavel: UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. pp. 195-203. Acedido em: <http://hdl.handle.net/1822/61062>.
- Ramon, M. (2009). As leituras do cânone no 3º ciclo do ensino básico e no ensino secundário. *Schola*. Escola Secundária/3 de Barcelinhos / Câmara Municipal de Barcelos. Barcelos. 17: 99-104.
- Virgílio (1997). *Obras de Virgílio. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. Tradução do latim de Agostinho da Silva. Temas e Debates. Lisboa.

# Famílias desavindas: Sá de Miranda reeditado

José Camões; Filipa de Freitas<sup>41</sup>

**41** - Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**42** - *Obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa, Imp. Pedro Craesbeeck, 1632; *Sátiras de Francisco de Sá de Miranda*, Porto, Imp. João Rodrigues, 1651; *As Obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa, Imp. António Leite, 1677; *As Obras do doctor Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1784; *As Obras do Celebrado Lusitano O Doutor Francisco de Sá de Miranda*, Lisboa, Imprensa Régia, 1804.

**43** - As maiúsculas entre () indicam as designações convencionadas para a sua referência.

**A** obra poética de Francisco de Sá de Miranda tem sido alvo de diferentes edições e reimpressões desde o século XVI. A história editorial começa com a publicação, em 1595, de *As obras do celebrado lusitano, o Doutor Francisco de Sá de Miranda, colegidas por Manoel de Lyra*, a que se segue a de 1614, intitulada *As obras do doctor Francisco de Sá de Miranda, por Vicente Álvares*, com algumas lições diferentes da primeira. Na verdade, os prólogos que acompanham estas impressões indicam terem usado fontes manuscritas diferentes.

Ao longo dos séculos subsequentes, o interesse pela obra não desapareceu, dando origem a cinco novas impressões (1632, 1651, 1677, 1784 e 1804).<sup>42</sup> É de assinalar que nos cem anos que separam a última seiscentista da primeira do século seguinte a curiosidade se manteve, como testemunham os pedidos de licença para reimpressão da obra completa. No acervo da Real Mesa Censória (Arquivo Nacional da Torre do Tombo), encontram-se registos de três requerimentos dirigidos às instâncias censórias que a solicitam: em 1768, por José da Silva Nazaré; em 1774, por Manuel Coelho Amado; e, finalmente, em 1797, por António Barnoud. Porém, nenhum destes requerimentos teve consequências práticas, ou, pelo menos, que se conheçam, uma vez que nenhum repertório bibliográfico as regista.

A crítica textual moderna abriu, por sua vez, um novo campo à edição da obra mirandina. Com o conhecimento e valorização de manuscritos que contêm cópias dos poemas e das edições impressas, o objetivo da edição muda e procura-se não só fixar o melhor testemunho, mas também fornecer as diferenças dos demais. Neste sentido, o pioneiro trabalho de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, publicado em 1885, a que hoje ainda se recorre como modelo, deu a conhecer ao público leitor cinco fontes manuscritas que se mantinham inéditas: os manuscritos 6 (Ms. P) e 112 (Ms. D) do Fond Portugais da Biblioteca Nacional de Paris, o manuscrito P-128 (Ms. J) da Biblioteca do Congresso em Washington, o códice 4413 da Biblioteca Nacional de Portugal (Ms. F), e o manuscrito CXIV/2-2 da Biblioteca Pública de Évora (Ms. E).<sup>43</sup> De entre estas, a investigadora elegeu o manuscrito 112 da Biblioteca Nacional de França como texto-base da sua edição, por ser o que contém o maior número de composições.

Em 1911, a mesma investigadora editou um caderno imperfeito com alguns poemas de Sá de Miranda, provavelmente escritos pela sua mão (Ms. T), que integra o códice 3.355, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (Vasconcelos, 1911).

Várias décadas depois, em 1937, surge uma nova edição da obra completa, por Rodrigues Lapa, que escolhe a primeira impressão de 1595 por considerá-la a melhor, socorrendo-se, nos poemas em falta nesta, da edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, como o próprio editor afirma (Lapa, 1937/1976: XVII).

Ao longo do século XX, a poesia de Sá de Miranda foi sendo publicada em antologias; no entanto, novas edições da poesia completa tiveram de esperar até 2021. Em Abril, saiu dos prelos da editora Assírio & Alvim / Porto Editora a *Obra Completa*, com introdução, fixação do texto e notas de Sérgio Guimarães de Sousa, João Paulo Braga e Luciana Braga, tendo por base as edições de 1595 e de 1614 e, ocasionalmente, a edição das *Sátiras* (1626), recorrendo, quando necessário, às edições modernas da poesia integral. Acaba de sair das gráficas da Imprensa Nacional-Casa da Moeda a *Poesia Completa*, da responsabilidade de José Camões e Filipa de Freitas, na sequência da publicação das *Comédias* de Sá de Miranda (Miranda, 2013).

À semelhança do procedimento adoptado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, esta última edição tem por texto-base o manuscrito 112 da Biblioteca Nacional de França. No entanto, quando as lições de outros testemunhos diferem substancialmente das deste manuscrito, são igualmente editadas. A descoberta de três novas fontes manuscritas (que nenhum editor anterior conhecia) veio validar esta opção, uma vez que contêm novas versões de poemas conhecidos, a par de alguns inéditos.

Justifica-se, pois, que, passados mais de cento e trinta anos, se proceda a uma nova edição crítica que contempla a leitura de um *corpus* com transmissão textual múltipla e variada, o estabelecimento de aparato de variantes, a elaboração de notas contextuais e de glossário, contando ainda com uma série de estudos prévios, de vários especialistas, preparados expressamente para ela.

\*

Para além da colação de novas fontes, como em qualquer nova edição crítica de um texto, apresentam-se leituras novas dos manuscritos já conhecidos, que muitas vezes implicam uma decifração de caligrafias diferente da feita por editores anteriores. A título de exemplo, indicamos alguns lugares que foram objecto de interpretação distinta da transmitida até agora. No soneto “Tam desacostumado sofrimento” do Ms. J (versão de “Em pena tão cruel, tal sofrimento”) Carolina Michaëlis de Vasconcelos (p. 684) leu no v. 14 «E ai! sô som que as vejo – outrem ninguem!», quando no original se encontra «E eu ssó som que as vejo outrem ninguê» (f. 159v). Este lapso ficou circunscrito à sua edição de 1885, uma vez que todas as edições posteriores preferem uma das outras versões do soneto. Todavia, há casos de transmissão de erro. É o que acontece com o soneto “Este retrato vosso é só sinal”, que Carolina Michaëlis de Vasconcelos transcreve “Este retrato vosso é o sinal” (Miranda, 1885: 451). Rodrigues Lapa copia-o para a sua edição e é assim que surge em antologias. A recente edição de Sérgio Guimarães, João Paulo Braga e Luciana Braga (Miranda, 2021: 171) restitui-o à forma com que surge na edição de 1614 (f. 7v), único testemunho antigo em que se encontra: “Este retrato vosso é só sinal”. Menos sorte tiveram as voltas ao vilancete “Menina fermosa”. Carolina Michaëlis de Vasconcelos



editou, em 1885, a versão contida no Ms. J, fixando os vv. 20 e 21 como «onde quer, da alma que vive / por vos, onde quer que esté» (Miranda, 1885: 599). O que o manuscrito regista é «Ou de q̄ da alma q̄ vive / Por vossa onde quer q̄ este» (f. 152v). Em 1911, encontrou o manuscrito autógrafo (Ms. T) com uma lição semelhante do vilancete, editando estes versos como «ou de que? d'alma que vive / por vossa, honde quer que estêe?» (Vasconcelos, 1911: 137). Infelizmente, a primeira transcrição incorrecta proposta pela editora oitocentista foi a adoptada por todos os editores que se lhe seguiram.

Esta nova edição da Imprensa Nacional foi sendo transformada e ajustada em função de resultados de novas investigações, algumas vezes fruto de persistência, outras de acaso, como mais adiante explicitaremos. Uma das dificuldades colocadas neste trabalho foi, como quase sempre acontece na crítica textual portuguesa, o estabelecimento dos critérios de transcrição. Determinar o nível de intervenção do editor na fixação do texto implica considerar os “aspectos estratégicos” e os “aspectos tácticos” da transcrição, usando a terminologia de Ivo Castro e Maria Ana Ramos (1986). Se aos primeiros corresponde um conjunto de procedimentos gerais aplicáveis ao projecto de edição, os segundos dizem respeito a procedimentos concretos que surgem no confronto com cada texto. Esta dupla estratégia aplica-se à edição da obra mirandina, não só no que respeita à transcrição das composições, mas também à apresentação das variantes em aparato.

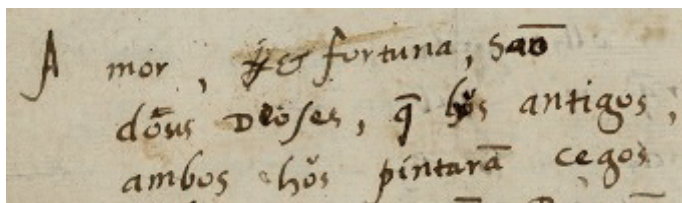
A obra poética de Sá de Miranda evidencia uma tipologia de transmissão bastante variada, com testemunhos posteriores à morte do autor e produzidos em momentos diferentes do século XVI. Os impressos, por exemplo, datam de várias décadas depois. O cotejo de todos eles torna evidente a quase arbitrariedade com que copistas e tipógrafos, e até o autor, representavam graficamente a língua, patente no aparato de variantes que elaborámos.

O autógrafo (Ms. T) apresenta, na composição “Não posso tornar os olhos” (f. 79v), diferentes grafias das mesmas palavras, na mesma posição: por exemplo, em início de verso, é recorrente a oscilação da grafia do advérbio de negação: Não/Nam/Nã (vv. 1, 16, 30); ou no final de verso a de uma semi-vogal -Leis/Leys (vv. 26 e 34). O ditongo «oi»/«oy» é utilizado indistintamente e por vezes corrigido sem critério aparente, como, por exemplo, no v. 27 (Coitado/Coytado). E a oscilação entre as vogais «u» e «o», na mesma composição, também é um fenómeno frequente, como sucede com o substantivo «suspiros/sospiros», nos vv. 6 e 16 da cantiga “De quem me devo queixar”.

Um caso mais intrincado que o manuscrito apresenta reside na «Estança tirada d'ua sua tragédia, intitulada Cléopatra, que anda assi per fora» (f. 84v). Parece-nos invulgar que, num caderno tão imperfeito como é o caso, e ao que tudo indica da mão de Sá de Miranda, o autor escreva esta rubrica referindo-se a uma composição própria, a não ser que se tratasse já de um original destinado à tipografia (o início do caderno com o título “Éclogas” pode apontar nesse sentido). No entanto, a única fonte que corrobora a existência desta composição, o Ms. E, da Biblioteca Pública de Évora, também a identifica como sendo do poeta, com uma rubrica mais simples: «Outra sua...».

No entanto, se observarmos com atenção os primeiros versos, verificamos que há intervenção posterior à primeira campanha de escrita:





Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 3.355, f. 84v (pormenor).

Amor, y fortuna, son  
dōs dioses que los antiguos,  
(Ms. T, f. 84v, antes)

Amor, y & fortuna, são  
dous deoses que hōs antigos,  
(Ms. T, f. 84v, depois)

Os versos que estavam em castelhano transformam-se em versos em português: no primeiro verso a copulativa “y” foi riscada e substituída por «&», a terceira pessoa «son» transformou-se em «são», no final do verso; no seguinte, em «dos» aproveitou-se o «s» para a primeira haste do «u», acrescentando-se um «s» final e retirando-se o sinal de vogal aberta; o «i» de «Dioses» passa a «e», formando «Deoses», e o «l» é facilmente transformado em «h», compondo o artigo masculino em português «hos», com marca de vogal fechada.

Como explicar o fenómeno? Hesitação sobre a língua em que Sá de Miranda desejaria escrever a composição? Esta hipótese não parece corroborada pela rubrica que acompanha o poema – «anda per fora» –, considerando que se já circulava pelos contemporâneos do autor, já estaria determinada a língua. Ou tratar-se-á de tradução directa do castelhano para português, o que explicaria as alterações assinaladas?

Se o próprio autor nos dá matéria puramente formal em que ocuparmos o nosso tempo, o que fazer quando a ortografia e a pontuação diferem no mesmo manuscrito, pela mesma mão e campanha de escrita? Sirva de exemplo o Ms. D, base da edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, e da nossa. Trata-se de uma cópia pouco apurada, repleta de erros de escrita e com o castelhano hipercontaminado por lusitanismos. No entanto, apresenta poucas rasuras e entrelinhamentos, parecendo evidenciar uma escrita contínua e firme, com dois ou três casos de falta de atenção: um mais molesto na égloga “Nemoroso”, com truncagem e deslocação de texto (do fólio 68v passa para o fólio 67), outros mais previsíveis, de salto detectado na cópia. Um deles proporciona matéria de reflexão sobre cópias, critérios e fixações textuais. Acontece no verso da folha 38, quando o copista transcreve os dois últimos versos da 5.<sup>a</sup> estrofe da “Cantiga a João Rodrigues de Sá de Meneses” antes de iniciar a cópia dessa composição, repetindo-os, depois, no lugar certo. O lapso pode justificar-se por se tratar eventualmente de um lugar de mudança de lauda ou de coluna.

a tempestade espantossa  
de trebia de trassimeno,  
de canas capua Viçossa  
desfez em tempo piqueno  
(f. 38v)

a tempestade espantosa  
de trebia, de trasimeno,  
de canas capua viçosa  
desfez em tempo pequeno  
(f. 39)

A primeira campanha opta por escrever com dois «ss» *espantossa, trassimeno, Viçossa*, esta última com maiúscula. Na segunda vez que escreve os versos, a opção é por um único «s» e por minuscularizar *viçosa*. As diferenças não ficam por aqui. No último verso, o adjetivo *piqueno* da primeira escrita transforma-se em *pequeno* na segunda, o que evidencia gesto de correção; no entanto, da correcta grafia da preposição «em» passou-se a «en». A própria pontuação sofre alterações, separando com maior exactidão os topónimos na segunda cópia.

Se podemos elucubrar sobre o que terá levado a esta duplicação – o copista saltou uma folha ou uma coluna do original –, do que parece não restar dúvida é de que o original não apresentaria a variedade gráfica que a cópia exhibe.

Estas ocorrências e fenómenos análogos ajudam a decidir pela uniformização, minimizando os escrúpulos de intervenção na disposição textual.

Poderíamos pensar que manifestações desta ordem se cingissem aos testemunhos manuscritos. Ora a prática, infelizmente, diz-nos que a tipografia pode incorrer em lapsos semelhantes, fruto, quase sempre, de processos mecânicos. Não é caso muito raro, até nas edições modernas, encontrarmos duplicações de cadernos ou deficiências de encasamento. Muito mais raros são os casos em que o gesto humano é determinante na variação. Acontece, sobretudo, quando a tipografia ainda se rege por um modelo de impressão descontínua, chamemos-lhe assim, dando origem a exemplares ou a estados diferentes de uma mesma edição. E isso acontece com a segunda edição das *Obras* de Sá de Miranda, por exemplo, na chamada «Écloga Encantamento» – designação dada pela edição de 1595, ao passo que a de 1614 lhe chama, discretamente, «Gonçalo», seguindo o paradigma das demais. Na descrição que faz da jovem que guiava o cego (f. 46), Gonçalo apelida-a de «loura e bela» (v. 179) nalguns exemplares, e de «loura e branca» noutros. Não é caso único, para além de acertos tipográficos. Na mesma composição, no v. 48, uns exemplares registam «Somia-se» e outros «Soma-se». A diferença textual entre as “tiragens” manifesta-se também na “Elegia à morte do príncipe D. João”: no v. 123 uns exemplares registam «agora» e outros «agoa» (f. 137).

\*

Num caso tão complexo como o de Sá de Miranda, em que é raro encontrar dois testemunhos de um mesmo texto que coincidam perfeitamente, a vontade é publicar todas as lições de todos os testemunhos. Contudo, em muitas delas, as variantes são de pouca monta ou de cariz ortográfico, mais do que semântico ou estilístico. Essa proximidade levou-nos a optar por transcrever apenas a lição do testemunho base, registando em aparato as variantes, que, apesar de abundantes, são pouco significativas, não interferindo substancialmente no sentido

**44** - Ao tratar-se de um autógrafa, o Ms. T obrigou a um tratamento diferente. Para além do aparato de variantes relativas a outros testemunhos, fornece-se a sua edição genética, que dá conta do processo de escrita.

**45** - A necessidade de formar famílias de testemunhos já tinha sido um processo tentado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em relação às diferentes versões da écloga “Basto” (Vasconcelos, 1885: 774-775).

do texto.<sup>44</sup> Para a sua recensão optou-se pela transcrição diplomática das ocorrências em cada uma das diversas composições cotejadas, de forma a evidenciar o fenómeno. Na fixação do texto, optou-se por uma transcrição tendencialmente regularizadora, tomando como referência a ortografia em vigor em Portugal desde 1945, o mesmo valendo para a pontuação.

Do ponto de vista editorial, importa definir uma fronteira que, em termos textuais, possa indicar onde acaba a variante e começa a versão. Ao título que escolhemos para esta comunicação – famílias desavindas – poderíamos muito bem apor um que Teresa Amado (1992/1993) usou para relacionar a poesia de Luís de Camões com a tradição poética, «afinidades sem parentesco».

O cotejo das várias lições revela que a constituição de famílias só pode ser feita poema a poema, oscilando muito, de composição para composição, a proximidade e a distância textuais entre os testemunhos. O “apuramento familiar” de cada composição originou diferentes grupos. O mais numeroso é constituído por um conjunto de composições em que se fixa apenas a lição do Ms. D, registando-se em aparato as variantes dos outros testemunhos. A constituição de apenas uma família com vários testemunhos justifica-se quando as variantes não existem ou são muito pouco significativas, não interferindo no sentido do texto. Apesar desta “unidade familiar”, também não é raro depararmo-nos com problemas mais complexos na formação de famílias diferentes.<sup>45</sup> Os casos mais simples de constituição de famílias podem ser vistos através da cantiga “Comigo me desavim”. Nesta composição apurámos duas famílias mistas, uma, composta pela maior parte dos manuscritos e pelas primeiras edições; a outra, composta por um manuscrito e duas fontes impressas mais antigas.

Cantiga.

Comigo me desavim,  
no extremo som do perigo,  
não posso aturar comigo  
nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia  
antes que esta assi crescesse,  
agora já fugiria  
de mim se de mim pudesse.  
Que meo espero ou que fim  
do vão trabalho que sigo,  
se trago a mim comigo,  
tamanho imigo de mim?

(Ms. D, f. 3; Ms. P, f. 6v; Ms. H, f. 599; Ms. J, f. 154v; Ms. Asensio, f. 120; Ed. 1595, f. 150; Ed. 1614, f. 145v)

Outra sua.

Comigo me desavim,  
vejo-me em grande perigo,  
não posso viver comigo  
nem posso fugir de mim.

Antes que este mal tivesse  
da outra gente fugia,  
agora já fugiria  
de mim se de mim pudesse.  
Que cabo espero ou que fim  
deste cuidado que sigo,  
pois trago a mim comigo  
tamanho imigo de mim?

(Ms. E, f. 49v; CG, f. 109v; MNF, f. 153)

O agrupamento em famílias justifica-se quando uma delas apresenta versos, inteiros ou parcialmente, novos. Para além da edição das várias versões, o aparato apresentado corresponde a cada uma das famílias, e não a diferenças entre famílias, o que permite constatar a proximidade entre os testemunhos aglomerados.

A operação de cotejo de todas as lições de todas as composições resultou na constatação da existência de um grau muito variável de estabilidade dos textos. Famílias há que revelam um avultado número de variantes e outras em que ele é escasso. A presença de poucas variantes não implica, porém, que os testemunhos partilhem uma fonte comum. Na famosa “Carta a João Rodrigues de Meneses”, o número de testemunhos é menor – seis – em relação à cantiga, que conta com dez, mas esta circunstância não facilita o trabalho de determinar as fontes dos testemunhos. Tal como sucedeu na cantiga, foi possível constituir duas famílias: uma, composta apenas por manuscritos (D, H e V); a outra, apenas por edições impressas (*Sátiras*, 1595 e 1614). As variantes destes testemunhos sugerem que a família dos manuscritos é mais “unida”, por apresentar menos variantes, e a das edições impressas é mais “desavinda”. O fenómeno mais interessante desta composição é a partilha textual que podemos encontrar entre as duas famílias: as edições impressas apresentam variantes atestadas por testemunhos manuscritos e algumas variantes dos manuscritos encontram-se registadas nas fontes impressas. Por exemplo, o v. 72 da lição do Ms. D regista o mesmo texto da edição de 1614 (v. 80), diferindo das demais edições impressas. Pelo contrário, o v. 82 é comum ao Ms. D e à edição de 1595, divergindo das outras. Esta arbitrariedade textual sugere, por conseguinte, que os testemunhos não descendem das mesmas fontes. Por fim, o v. 212 do Ms. D é partilhado apenas pelas *Sátiras*, diferente do das primeiras edições.

Várias outras composições podiam ser convocadas para explicitar a “variedade familiar” a que a poesia de Sá de Miranda está sujeita. Um caso paradigmático é a cantiga “Mal de que me eu contentei”, de que existem 9 testemunhos, que pudemos agrupar em quatro famílias (que não se dão muito bem), registando nos respectivos aparatos as variantes familiares.

Mal de que me eu contentei,  
já a conta porfeita está,  
agora descansarei,  
se me segue, matar-me-á,  
se me deixa, matar-me-ei.

Nas cousas que não tem meio  
é escusado cansar mais,  
ir d’esperança em receo  
e de sinais em sinais.  
Em vão cá e lá cansei,

tudo me é tomado já,  
já agora descansarei;  
esta dor me matará,  
sem ela não vivirei.

(Ms. D, f. 2v; Ms. P, f. 6; Ms. H, f. 597; Ms. J, f. 156v)

Mal de que me eu contentei,  
a conta feita está já,  
agora descansarei,  
se me segue, matar-me-á,  
se me deixa, matar-m’-ei.

Volta.

Nas cousas que nam há meo  
escusado é cansar mais,  
ir de receo em receo  
e de sinais em sinais,  
espreitando o bem alheo.

Em vão cá e lá cansei,  
tudo me é tomado já,  
agora descansarei;  
que este mal me matará,  
se não, eu me matarei.

(Ed. 1614, f. 149; Ed. 1595, f. 150)

Cantiga.

Que remédio buscarei  
a mal que tam certo está?  
Se me segue, matar-m'á,  
se me deixa, matar-m'ei.  
Nas cousas que nam tem meio  
certamente era escusado  
ir d'esperança em receo  
e de desejo em cuidado.  
Que conselhos tomarei  
s'a morte tudo tem já?  
Que o vosso bem matar-m'á,  
sem vós como vivirei?

(Ms. Asensio, f. 82v)

Outra sua.

Que remédio tomarei,  
pois tam certa a morte está?  
Que a dor que tal dor me dá  
se me segue, matar-m'á,  
se me deixa, matar-me-ei.

Não é em poder humano  
escusar-ma já ninguém,  
pois ela tomada tem  
meu remédio e meu dano.  
Senhora, onde me irei?  
Pois onde quer que me vá  
tam certa esta morte está,  
que convosco matar-me-á  
e sem vós não vivirei.

(Ms. E, f. 49v; CG, f. 109v)

A constituição de quatro famílias desta cantiga prende-se não só com as variantes entre os diversos testemunhos, mas também com o número de versos do poema em cada família. A primeira família apresentada no quadro é a versão que contém menos versos, seguindo-se a das edições, a versão única do Ms. Asensio e, por fim, a lição partilhada entre o Ms. E e o *Cancioneiro Geral*. Esta circunstância permite, assim, aproximar os testemunhos e constituir famílias, não só de acordo com as variantes apresentadas, mas também com a dimensão da composição registada em cada lição.

Se a constituição de famílias é um trabalho necessário num *corpus* tão heterogéneo como o de Sá de Miranda, a diversidade de lições, com todas as características arbitrarias que vimos, implica que a tarefa do editor não se limita às escolhas ortográficas. Há casos que, paralelamente, exigem ponderar opções de pontuação, levando até a interpretações diversas em versões diferentes. Num dos sonetos mais famosos de Sá de Miranda – “Desarrezoado amor, dentro em meu peito” – foi determinante o cotejo das lições, especialmente nos tercetos.

doutra parte a Rezão tenpo espia aqueles quouando tras de tarde, ê tarde força de sem Rezão, E melhor dia.	doutra a rezão seu tempo espia aquele quãdo traz de tarde em tarde poder de sem rezões mor cada dya	Doutra parte a razão tempos espia, Espia ocasiões de tarde em tarde, Que ajunta o tempo: enfim vem o seu dia,
Não tē amor lugar certo onde aguarde antão trata trejçois nesta agonia triste q farei eu quouando tudo arde	nã tem lugar amor çerto onde aguarde porē torno hos sinais sobre prefia então que farei eu quãdo tudo arde	Então não tem lugar certo onde aguarde, Amor trata treições, que não confia Nem dos seus, que farei quando tudo arde?
(Ms. D, f. 15)	(Ms. Asensio, f. 53)	(Ed. 1595, f. 9v)

A leitura da primeira edição levanta problemas de interpretação quanto ao sujeito dos versos, que tanto pode ser a Razão como o Amor. O cotejo das outras lições contribui para esclarecer a leitura, uma vez que o sujeito do último terceto se torna explícito: o Amor. Um caso mais acentuado de leitura dupla acontece, ainda com o último verso, no Ms. D, sem que nenhum outro testemunho possa corroborar escolhas. A ausência de pontuação desta lição permite atribuir o adjectivo «triste» à «agonia» ou ao sujeito poético, sabendo que Sá de Miranda recorre a encavalgamentos inusitados: «antão trata treições nesta agonia / triste. Que farei eu quando tudo arde?» ou «antão trata treições nesta agonia. / Triste, que farei eu quando tudo arde?».

Como procedimento comum à maioria dos textos que publicamos, decidimos agrupá-los por famílias, apesar de apresentarem diferenças entre si, ao lado de uma versão inédita, proveniente do Ms. Asensio (Biblioteca Nacional de Portugal, cód. 11353), um dos cancioneiros que acrescentam poemas inéditos e versões desconhecidas de outros e que nesta edição publicamos pela primeira vez.

Ao ser datável de meados do século XVI, composto ainda em vida do poeta, este cancioneiro constitui um dos códices mais importantes para a fixação da sua obra, contendo 69 composições, várias inéditas, as comédias, para além da “Carta ao infante D. Anrique”, que acompanha uma delas.

Apesar de não existirem dúvidas em relação à autoria da maior parte dos poemas de Sá de Miranda, a verdade é que por vezes a atribuição não é imediata. Por exemplo, num conjunto em que todos os poemas têm atribuição explícita pode surgir um ou outro sem a indicação do nome do autor. Acontece com o soneto “O corpo, o coração, já não abastam”, que, ainda assim, decidimos incluir. O soneto encontra-se entre uma série de outros de Francisco de Sá de Miranda, o que permite atribuí-lhe a autoria. Trata-se do único testemunho conhecido deste poema.

Procedimento análogo foi utilizado na que designámos atribuição por contiguidade. A composição “Todas mis tristezas” antecede uma outra, a carta “A seu irmão, Mem de Sá”, que pode ser apenas cópia da fonte ou o pronome referenciar o autor da composição anterior. O texto apresenta diversos lusitanismos, típicos de autor ou copista português, sobretudo a ditongação por hipercorreção («tormiento», v. 17, f. 79v; «confuerme», vv. 108 e 132, f. 80).

A análise detalhada do Ms. Asensio, e de outros que, entretanto, se descobriram, deu-nos ensejo para divulgarmos novas versões de poemas já conhecidos e textos poéticos com existência autónoma, mas que integram outras composições, como, por exemplo, a oitava da égloga “Alexo”, indicada no Ms. Asensio como «soneto», que permitem atestar as várias formas de circulação da obra mirandina pelos seus contemporâneos.

#### Soneto

D'amor el su manjar son corazones,  
de lágrimas y sangre es la su sed,  
que nunca es muerta; son nuevas pasiones,  
son muy luengos tormentos sin merced.  
De muy luengos servicios galardones  
a los tristes que caza en la su red,  
celos, sospechas, tristes, desto os da.  
¿Lo que no tiene amor cómo os dará?

(Ms. Asensio, f. 120v)

Los manjares de amor son corazones;  
humanos ojos son sus claras fuentes,  
en que él mata la sed; sus dulces sones  
son los sospiros de los inocentes,  
que él trata cruelmente en sus prisiones,  
todos enajenados de las mentes.  
Celos, cuidados, cuitas, desto os dá;  
lo que no tiene amor, ¿cómo os dará?

(Ms. D, f. 26)

A comparação entre o “soneto” do Ms. Asensio e a oitava da égloga na lição do Ms. D mostra que o primeiro verso tem parecenças nas duas versões, mas os cinco seguintes são muito distintos. No entanto, a primeira rima cruzada é a mesma em «-ones». Nos dois últimos versos, encontramos nova aproximação textual entre os testemunhos. Mas a autonomia deste soneto não é caso único no Ms. Asensio. Uma estrofe que pertence à carta dirigida ao seu irmão Mem de Sá encontra-se também no Ms. Asensio como composição independente (f. 156):

Trova feita por Francisco de Sá de Miranda à morte do conde Luís da Silveira.

Um conde qu'inda alomea,  
assi morto, o reino, a língua,  
que sem dor não se nomea,  
tinha a sua conta chea  
no tempo da nossa minguá.  
Ora andar! E assi é ido;  
quam cedo tudo fim tem.  
Quanto tempo era devido  
àquele engenho subido  
que em mil idades nam vem.

A versão independente do Ms. Asensio permite identificar o referente: D. Luís da Silveira, 1.º conde da Sortelha. Este caso é igualmente interessante do ponto de vista da crítica textual, pois, no mesmo manuscrito, a composição integra também a carta original (f. 80v), com pequenas variantes nos versos 6 e 7: «Ora andar» (Trova) | «Oh, grã perda» (Carta); «quam cedo tudo fim tem» (Trova) | «Tam cedo tudo a fim tem» (Carta). Se compararmos a lição da carta no Ms. Asensio

com as dos demais testemunhos, verifica-se que a primeira quintilha da décima é muito semelhante entre todos, mas a segunda quintilha apresenta diferenças significativas, o que justifica a edição integral das duas lições:

Um conde qu'inda alomea,  
assi morto, o reino, a língua,  
que sem dor não se nomea,  
tinha a sua conta chea  
no tempo da nossa míngua.

Oh, grã perda e assi é ido!  
Tam cedo tudo a fim tem,  
quanto tempo era devido  
àquele engenho sobido  
que em mil idades nam vem

(Ms. Asensio, f. 80v)

Um conde que inda alumea,  
assi morto, o reino e língua,  
outros despois de alta vea  
tinham sua conta chea  
no tempo da nossa míngua.

Ao menos pera esforçar  
os engenhos que atrás vem,  
que sói a terra de os dar,  
é o vau mau de acertar,  
ficamos muitos d'aquém.

(Ms. D, f. 44v)

O Ms. Asensio acrescenta, assim, não só novas lições de composições já conhecidas de outros testemunhos, mas também sugere o fenómeno de reescrita do autor, na medida em que apresenta composições com “função dupla”: os textos que integram poemas mais longos e que, simultaneamente, funcionam como composições autónomas, num processo análogo ao que sucede com a estança da tragédia *Cleópatra*, no manuscrito autógrafo (Ms. T), que mencionámos antes.

Como tratar estes últimos casos? Apresentá-los em nota à edição da écloga “Alexo” e à Carta a seu Irmão Mem de Sá? Torná-los independentes? Foi esta a escolha.

O interesse do Ms. Asensio para o conhecimento da obra de Sá de Miranda não se esgota nas composições poéticas. Quanto às comédias, tivemos já oportunidade de o indicar na edição referida. Resta aludir à fala que se fez na cidade de Coimbra na recepção ao rei D. João III, em 1527. Parte dela era já conhecida através de um manuscrito que se conserva no Museu Britânico, publicado por Inocêncio Francisco da Silva (Miranda, 1870: 372-373). O Ms. Asensio acrescenta dois parágrafos iniciais, encomiásticos da cidade de Coimbra, que se conservaram até agora inéditos, e explicita com mais detalhe as circunstâncias da Representação, acrescentando ao nome do autor o nome do representador: Sebastião Lopes.

No início do presente milénio foi detectado na Houghton Library, da Universidade de Harvard, um volume manuscrito (Ms. Port. 13) intitulado *Obras do excellente Poeta Francisco de // Saa de Miranda, dirigidas ao Princi // pe Dom João, filho del Rey Dom Jo // ão terceiro de Portugal*, que os antigos editores da poesia de Sá de Miranda desconheciam. Trata-se de um volume com letra do século XVI, que inclui 54 composições de Sá de Miranda, organizadas por géneros. Apresenta um modo editorial próximo do de um livro impresso.<sup>46</sup>

A importância deste códice reside mais no gesto de a coligir e organizar do que na relevância textual da poesia, se bem que as lições corrijam frequentemente as do Ms. D, aproximando-se, assim, do Ms. P. No entanto, esta proximidade não impede a existência de afinidades com outros testemunhos, o que acontece notavelmente com a versão

46 - Para além dos dois manuscritos depositados na Biblioteca Nacional de França, os Ms. J e H são os únicos que parecem ter tido como projecto a reunião da obra de Sá de Miranda. Os dois primeiros exibem a explicitação da circunstância da compilação – o envio a pedido do príncipe D. João.



da écloga “Encantamento”, que até há pouco tempo se pensava circular apenas nas edições impressas. Todavia, o manuscrito apresenta variantes que se encontram quer numa quer noutra, perturbando qualquer pensamento genealógico. No v. 37 (f. 428), o manuscrito está em sintonia com a edição de 1614 («Os fracos corações logo ajoelhão»), diferente da lição da primeira edição («Os fracos dos sentidos ajoelhão», f. 126), mas no v. 73 partilha o texto com a primeira edição («Tanto te sei dizer que é pouco ou nada», f. 430), quando em 1614 o verso é «Mas tudo isto, sobrinho, é pouco ou nada» (f. 44). Para além desta oscilante partilha textual, o manuscrito também apresenta fragmentos exclusivos, como sucede, por exemplo, com o v. 15: a lição do Ms. H («nem da quebrada como vem-lhe à vena», f. 427) é claramente distante das demais, ao passo que as impressões, apesar de apresentarem variantes, se encontram textualmente mais próximas entre si: «se quebre com grã culpa ou com piquena» (ed. 1614, f. 43) | «Quebrada ou tida, grã culpa, ou pequena» (ed. 1595, f. 125v). A exclusividade torna-se ainda mais notória quando se encontram versos novos sem correspondência nos demais testemunhos: «dão-se sinais de guerra, apercebendo / o touro em alto erguendo o pò, ao ar» (f. 441), intercalados entre os vv. 261-262 da edição de 1614.

Importa ainda salientar que este cancionero é o único exclusivo de Sá de Miranda que contém, para além da poesia, as duas comédias do poeta, com uma lição de *Os Estrangeiros* muito diferente da dos outros testemunhos.<sup>47</sup>

O códice apresenta apenas dois sonetos explicitamente alheios, um a São Jerónimo e outro ao Bom Ladrão. No entanto, suscitou-nos dúvidas a autoria implícita de Sá de Miranda de uma versão da *Epístola de Dido a Eneas*, frequentemente atribuída a diferentes autores espanhóis «em mais de 20 cancioneros peninsulares de finais do século XVI ou inícios do XVII» (Camões, 2007: 83). Decidimos, por excesso de prudência, talvez, não o incluir na nossa edição.

O testemunho mais recentemente descoberto é o cancionero que o Professor Telmo Verdelho encontrou há uns anos e que fez o favor de nos facilitar. Da importância do códice, datável do último quartel do século XVI, já o seu possuidor deu conta na edição que fez de uma composição até então inédita de Gil Vicente (Verdelho, 2016). Contém seis composições poéticas de Sá de Miranda, nomeadamente novas versões da écloga “Basto” e da “Carta a Pero Carvalho”, para além de um soneto inédito – “A dor do bem passado e mal presente” – que não se encontra noutros cancioneros. Mas, como sabemos, nem sempre a fortuna é próspera, por vezes mostra-se adversa, como no caso da versão da écloga “Basto” que parece ter uma nota marginal que esclareceria as circunstâncias aludidas na écloga. No entanto, um antigo possuidor do cancionero trancou o comentário ao mandar aparar o volume, não permitindo lê-lo na íntegra: «debaixo de r- pastoris te at-privanças de c- que bem não - ou experimen- como parece - ou receoso co- parece o B-» (f. 89).

A nova edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda acrescenta, pois, três testemunhos de vulto que os anteriores editores da Poesia Completa desconheciam, e que trazem material relevante para a compreensão da escrita / arte de Sá de Miranda. No entanto, não se esgota nestas novidades.

**47** - O Ms. Asensio também inclui as comédias de Sá de Miranda, apresentando uma versão de *Os Estrangeiros* próxima da do impresso de 1595, com algumas variantes.

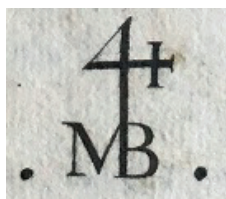
48 - E provámos já que o Ms. H, embora tenda a seguir a mesma ordem das composições, não o faz.  
49 - O volume foi reproduzido em fac-símile pelo Centro de Estudos Lusíadas da Universidade do Minho (Braga) em 2009.

Para além dos cancioneiros acima mencionados, mereceram atenção apurada na preparação da edição o Ms. D – 112 Fond Portugais da Biblioteca Nacional de Paris que serviu de base à edição oitocentista – e o Ms. P – 6 (antigo 60) do Fond Portugais da Biblioteca Nacional de Paris –, com lições muito próximas. Para além de nos terem fornecido material que cimentou as nossas opções de fixação de texto, a observação demorada destes manuscritos despertou alguma dúvida sobre as possíveis relações de parentesco que Carolina Michaëlis Vasconcelos expressou com convicção, sobretudo por apresentarem os poemas pela mesma ordem, levando-a à conclusão de que copiam o mesmo original.<sup>48</sup>

Algumas composições atestam diferenças significativas entre os dois testemunhos, que revelam que não estamos perante cópias directas. Por exemplo, na glosa de Sá de Miranda à cantiga “No sé por qué me fatigo”, o Ms. P tem um verso em falta que se encontra no Ms. D – «quando Jo me a vos rrendia» (f. 1v). Um caso contrário encontra-se na composição “Mal de que me eu contentei”: o 12.º verso, que o Ms. D não apresenta, pode ser recuperado a partir do Ms. P (e do Ms. H): «Ia’gora descansarei» (f. 6). Há também vários exemplos em que o Ms. P corrige o Ms. D (atestados por outros testemunhos), para além de variantes significativas entre os dois, como sucede no vilancete “Que mal avindos cuidados”. No verso 15, o Ms. D regista «que hu’ ora me não fizese» (f. 4), mas o Ms. P apresenta, no final do verso, um verbo diferente – «Que hũ hora me não temesse» (f. 8v) –, o que altera a sua interpretação. Esta variante do Ms. P não é exclusiva, uma vez que também é atestada pelas edições de 1595 e de 1614.

A verdade é que a célebre filóloga alemã nunca viu o Ms. P. Serviu-se de uma cópia encomendada. A tentativa de encontrá-la no seu espólio revelou-se infrutífera. No entanto, detectámos, na Biblioteca João Paulo II da Universidade Católica de Lisboa (MC-9972), uma cópia efectuada por «Nunes» décadas antes de Carolina Michaëlis encomendar a sua: «Acabado de copiar fielmente do original e conferido com todo o cuidado na Livraria do Rei, sala dos MS. em Paris, a 18 de Novembro de 1830». Não conhecemos, portanto, a qualidade da cópia de que Carolina Michaëlis de Vasconcelos se serviu. A que se encontra na Biblioteca João Paulo II, apesar de ser muito fiel, não faz jus ao luxo de que o original se reveste.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos intuiu que as iniciais MB, que o manuscrito exhibe no rosto, seriam a rubrica do copista. Na verdade, correspondem a Manuel Barata, calígrafo ao serviço de Príncipe D. João no início da década de 1550, como se pode identificar no monograma reproduzido em *Exemplares de diversas sortes de letras tirados da poligrafia de Manuel Barata*, publicado postumamente em 1592, que reproduz lâminas de princípios da década de 70 (os desenhos fazem uso de haste comum ao M e B serifados).<sup>49</sup>



Biblioteca Nacional de France, Fond Portugais, Ms 6 (pormenor).



Biblioteca Pública de Braga, Res. 609 A (pormenor).

A nova edição permite não só apurar leituras anteriores das fontes usadas e corrigir lapsos que as edições prévias apresentam, mas também dar a conhecer textos inéditos, a par de novas versões, de composições poéticas que se conheciam noutras redações, distribuídas por um número elevado de fontes (compulsámos 24). A análise dessa distribuição permite constatar a estabilidade dos textos que compõem a primeira remessa ao príncipe D. João. Os restantes são bem mais dispersos.

Os instrumentos de que nos munimos não permitem ainda apresentar uma rota ou percurso de transmissão, mas conseguimos salientar casos de “partilha textual” que estão longe de ser explicados apenas por fenómenos de contaminação. Talvez esse trabalho tenha de ser feito poema a poema. A edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda oferece um potencial de leitura, mais num gesto de dar a ler do que dar lido, contando também com as composições com as quais as de Sá de Miranda dialogam, muitas das quais não estão copiadas nos testemunhos e que recuperámos de fontes quinhentistas.

## Bibliografia

- Amado, T. (1992/1993). Afinidades sem parentesco. *Românica*. 1-2: 351-361.
- Camões, J. (2007). Contribución para oscurecer una dudosa atribución. *Revista de Erudición y Crítica*. 2: 83-87.
- Castro, I. e Ramos, M.A. (1986). Estratégias e tática de transcrição. Em: *Critique textuelle portugaise*. Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais. Paris. pp. 99-122.
- Miranda, F.S. (1870). Oração dos reys dom João III e raynha donna Catherina na cidade de Coimbra, no anno de 1527. Em: I. F. Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*. Imprensa Nacional. Lisboa. Vol. IX. pp. 372-373.
- Miranda, F.S. (1885). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. (C.M. Vasconcelos, Ed.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.
- Miranda, F.S. (1937/1976). *Obras Completas de Francisco de Sá de Miranda*. (M.R. Lapa, Ed., 4.ª edição, revista). Livraria Sá da Costa, Coleção Clássicos Sá da Costa. Lisboa.
- Miranda, F.S. (2013). *Comédias*. (J. Camões e T. Earle, Eds.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.
- Miranda, F.S. (2021). *Obra Completa*. (S.G.de Sousa, L. Braga e J. P. Braga, Eds.). Assirio & Alvim / Centro de Estudos Mirandinos. Lisboa.
- Vasconcelos, C.M. (1911). Novos Estudos sobre Sá de Miranda. *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*. Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa. pp. 9-230.
- Verdelho, T. (2016). Trovas de Gil Vicente 'A umas senhoras fermosas' (texto inédito). Leitura e apresentação com breves notas linguísticas. Em: J.A. Bernardes e J. Camões (coord.), *Gil Vicente: Compêndio*. Imprensa da Universidade de Coimbra / Imprensa Nacional. Coimbra. pp. 547-584.

# Revisitar a figura de Cleópatra em Portugal no século XVI: textos e contextos

Paula Almeida Mendes<sup>50</sup>

50 - CITCEM – Universidade do Porto.

**E**studar, hoje, a obra de Sá de Miranda continua a constituir um desafio. Pela multiplicidade de formas literárias, pela variedade de temas, a produção mirandina suscita a atenção de vários investigadores que têm vindo a desenvolver o seu trabalho no domínio dos estudos literários e da história cultural. Mas, se o interesse polarizado em torno da obra de Sá de Miranda tem permitido “construir” o conhecimento no domínio da literatura e da cultura do Renascimento e do Humanismo, em Portugal, alimentando os estudos e a reedição de textos, reformulando dúvidas e questões, também é verdade que os textos perdidos continuam a exercer uma espécie de fascínio, conduzindo, naturalmente, a reflexões de natureza diversa. Um desses textos perdidos é, justamente, a tragédia *Cleópatra* – conhecida, atualmente, apenas de forma fragmentária –, que foi revelada através da descoberta de um autógrafo, à guarda da Biblioteca Nacional de Lisboa, em 1908, e que Sá de Miranda terá escrito nos anos de 1553-1554 (Martins, 1986; Vasconcelos, 1885).

Já em 1911 Carolina Michaëlis de Vasconcelos, na sua obra *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, na qual editou a única «estança» da tragédia que escapou às vicissitudes do tempo, lamentava esta circunstância: «Que perda tamanha a dêsse drama histórico, que seria o primeiro da literatura portuguesa, anterior à Inês de Castro de Ferreira e, quanto ao assunto, precursor de Shakespeare» (Vasconcelos, 1911: 39). Com efeito, o facto de esta tragédia se ter perdido não permite o seu conhecimento integral (ou, pelo menos, de parte dela, na medida em que não podemos afirmar, com segurança, que Sá de Miranda a terminou): mas tal não significa que esta circunstância impeça a formulação de questões e dúvidas. Neste sentido, este estudo pretende apresentar e convocar um conjunto de reflexões, sobretudo de natureza literária e cultural, tecidas em torno da tragédia *Cleópatra*.

Como é sabido, desde a Antiguidade, a figura de Cleópatra foi olhada sob várias e diversas perspetivas (Hugues-Hallett, 1990; Walker e Higgs, 2001; Chauveau, 2003); e talvez não seja “violento” afirmar que parece ter sido observada a partir de um caleidoscópio que, através dos seus

espelhos inclinados, se focava no seu aspeto físico – realçando sempre a sua incomparável beleza, emulada como símbolo da sua feminilidade, que atraía e fascinava as personagens masculinas –, a sua inteligência e eloquência, a sua faceta de amante fiel, a sua perversidade e lascívia, que contribuiu para a construção de um retrato com contornos “negativos”, que vai de encontro aos modelos femininos “corporizados” pelas matronas romanas, ou o seu perfil de “heroína suicida”.

Efetivamente, um amplo conjunto de fontes antigas (literárias e historiográficas) sustentaria a cristalização de vários retratos de Cleópatra, cujo lastro se estenderá até à Época Moderna: a título de exemplo, lembremos a «Vida» de António, incluída nas *Vitae Parallelae* de Plutarco; as obras *Contra Apião*, *Guerra dos Judeus* e *Antiguidades Judaicas* de Flávio Josefo (Simões, 1999: 217-260); o *carmen* 1.37, incluído no primeiro livro das *Odes* (23 a. C.), de Horácio; as *Metamorfoses* (XV, 826-828) de Ovídio; a *Farsalia* de Lucano ou as *Elegias* (III, 11, 47-49) de Propércio, que considera Cleópatra um paradigma do poder feminino, sublinhando a ousadia da rainha ao usar este poder para se opor à dominação romana.

Ao longo da Idade Média, as imagens de Cleópatra apresentadas em várias fontes literárias continuarão a ecoar as orientações anteriores (Williamson, 1974): deste modo, a par dos testemunhos que realçam, sobretudo, a sua malícia e luxúria, associadas à condição feminina e ao poder, encontramos outros registos – lembremos, a título de exemplo, o «Triunfo Primeiro» de Petrarca (1961: 7) ou *The Legend of Good Women* de Geoffrey Chaucer – que sublinham outras facetas da rainha do Egipto, relacionadas, em boa medida, com o incondicional amor que nutre por Marco António, inscrevendo o seu suicídio em um enquadramento eivado por uma dimensão heroica.

Nesta moldura, parece-nos que valerá a pena chamar a atenção para uma obra que daria um contributo fundamental no sentido de uma revisitação de exemplaridades várias “corporizadas” por mulheres, a saber, *De Claris Mulieribus* (1374) de Giovanni Boccaccio. Inscrevendo-se na moldura do debate estimulado pela «Querelle des Femmes» (Kelly, 1982: 4-28; Zimmermann, 2001: 17-29), esta “galeria de palavras” estimularia a afirmação de um filão literário que se escorava na revalorização das «claras mulheres» (na linha do tratado *De Mulierum Virtutum* de Plutarco, incluído nos *Moralia*), que funcionou, de certo modo, como “réplica” ao *De Viris Illustribus*, de Petrarca. Boccaccio recupera o exemplo de Cleópatra, revestindo-o de significados e consequências com contornos negativos e de orientação misógina: neste sentido, sublinha que aquela conseguiu subir ao poder através do crime, tendo alcançado uma reputação universal pela sua ambição, crueldade e luxúria, à qual se associa a sua beleza e eloquência, utilizadas como meios para seduzir Júlio César e Marco António (2013: 154-160).<sup>51</sup> Na novela *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343), Giovanni Boccaccio convoca novamente o exemplo de Cleópatra (2003: 163-177). A rainha do Egipto surge nesta narrativa de ficção como uma vítima do sofrimento causado pelo amor exacerbado, configurando um retrato que, em certa medida, apresenta várias semelhanças com o da protagonista, Fiammetta.

A moldura do Humanismo que, como é sabido, tanto revalorizou a História Antiga, divulgada através de várias tipologias textuais, tais como as «Vidas» das suas personagens ilustres – refletindo, deste modo, o peso da redescoberta da biografia clássica nos círculos eruditos do Renascimento –, assim como estimulou o aceso debate despoletado pela

51 - Ver também Boccaccio, 1568: canto X, f. 17 v.

«Querelle des Femmes», que potenciou a emergência de um significativo veio literário (que rapidamente começa a ser cultivado em vários espaços europeus, tornando-se em uma espécie de “moda”), cuja principal inovação reside, essencialmente, nos moldes que ditam a valorização da figura feminina e da sua *virtus*, que passam a ter em conta outros vetores, como o exercício das letras, das artes, o conhecimento das ciências exatas ou naturais ou das armas ou o acesso ao saber (McLeod, 1991; Collina, 1996; Collina, 2001; Mendes, 2018; Schrenck *et al.*, 2019) justificaria, naturalmente, uma renovação do interesse pela figura de Cleópatra na Europa (Hamer, 2001: 302-311), plasmado não apenas do domínio da literatura, mas também no das artes (Richard-Jamet, 2004: 37-52; Castro Santamaría, 2014: 37-60).

Ora, este enquadramento poderá explicar, em parte, a atenção que Sá de Miranda dedicou ao tratamento literário da figura da rainha do Egipto. Em todo o caso, este texto mirandino suscita-nos outras questões que se prendem, sobretudo, com a problemática em torno das fontes de que o autor se terá socorrido e com os propósitos que terão norteado a escrita, mas que obrigam também a auscultar dimensões relacionadas com a revalorização de determinados géneros literários no contexto do Humanismo.

Nair de Nazaré Castro Soares realçou já que a produção da *Cleópatra* de Sá de Miranda se inscreve no contexto da revalorização da tragédia clássica na Europa quinhentista: «O drama histórico, apesar do carácter poético-lendário de que se revestia a verdade histórica, atraía os gostos dos poetas de toda a Europa. O fascínio pela história da Antiguidade, que caracterizou o movimento humanista [...] aliado a um intercâmbio cultural e mesmo geográfico entre os diversos autores dramáticos, explica o tema comum de muitas tragédias» (Soares, 2020: 103). Com efeito, ao longo do século XVI, foram escritas e representadas várias tragédias cujos protagonistas eram personagens ilustres da Antiguidade: a título de exemplo, lembremos, no caso italiano, *Sofonisba* de Trissino e *Orazia* de Pietro Aretino; no caso francês, *Didon* de Du Bellay, *La Tragédie d'Agamemnon* de Charles Toutain; no caso castelhano, *La grand Semiramis*, *La cruel Casandra*, *La infelice Marcela*, *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués. Neste elenco, contam-se também exemplos de tragédias polarizadas em torno da figura de Cleópatra (Montanari, 2019): disso são exemplo a *Cleopatra* de Giambattista Giraldo Cinzio, encomendada por Ercole II d'Este e representada, pela primeira vez, em 1543 (só seria impressa em 1583) e a *Cléopâtre captive* de Étienne Jodelle, representada, pela primeira vez, em fevereiro de 1553 (e que seria editada em *Les Oeuvres et Meslanges de Estienne Jodelle sieur du Lymodin*, em 1574). Também no domínio da escrita de «Vidas», a figura de Cleópatra conheceria uma sublinhada atenção, de que é exemplo *La Vita di Cleopatra reina d'Egitto* (Venezia, 1551) de Giulio Landi.

No caso português, como já acentuou Nair de Nazaré Castro Soares, a peça de Sá de Miranda constitui, muito provavelmente, um dos primeiros testemunhos da produção de tragédia clássica em Portugal, que antecederia a tragédia “de assunto nacional” contemporâneo – de que é exemplo a *Tragédia do Príncipe João* (1554) de Diogo de Teive (Soares, 2006: 183-214)<sup>52</sup> – ou medieval, como a *Castro* de António Ferreira (Soares, 2020: 103). Em todo o caso, haverá também que ter em conta que, em Portugal, o gosto pelo tratamento de temas clássicos, em moldes teatrais, tinha sido já visível com a edição da tradução da tragédia *Elec-*

52 - Diogo de Teive foi também autor de duas tragédias de assunto bíblico: *David e Golias*, representada no mosteiro de Santa Cruz, aquando do bacharelato de D. António, filho do infante D. Luís, em março de 1550, e *Judith*. Cf. Brandão (1939: 95), Dias (1969: 526-527) e Pimpão (1972: 225-238).



tra de Sófocles, feita por Anrique Aires Vitória, da *Tragédia da vingança que foi feita sobre a morte del Rei Agaménom*, ou *Tragédia de Orestes*, como é designada por duas vezes no único impresso que dela nos chegou, datado de 1555 (foi editada pela primeira vez em 1536), dirigida a D. Violante de Távora (Vitória, 2011). Por outro lado, é também importante não perder de vista que o teatro escolar/universitário, em Coimbra, desempenhou um papel importante na difusão da cultura grega e latina em Portugal, concretizada através da divulgação de traduções e da produção de textos originais: a título de exemplo, lembremos o caso de George Buchanan que, para além das versões latinas de *Alceste* e de *Medeia* de Eurípedes, ainda deixou as tragédias originais *Baptistes* e *Jephtes* (Soares, 2006: 188).

Teófilo Braga, no segundo volume da sua *História da Literatura Portuguesa*, dedicado ao Renascimento, defendeu que Sá de Miranda terá, muito provavelmente, tomado a peça de Jodelle como modelo, entusiasmado pelo sucesso que aquela conheceu logo aquando da sua primeira representação (Braga, 2005: 262-263). Mais recentemente, Nair de Nazaré Castro Soares sustentou que a tragédia *Cleopatra* de Cinzio teria inspirado a de Sá de Miranda (Soares, 2006: 103). Ora, perante estas posições, parece-nos que será legítimo formular esta questão: terá Sá de Miranda conhecido mesmo estes textos? Sá de Miranda tê-los-á tomado como modelos ou, pelo menos, como inspiração para a escrita da sua tragédia? Se, efetivamente, os conheceu, só os poderá ter lido sob a forma manuscrita: lembremos que a *Cleopatra* de Cinzio só foi impressa em 1583 e a *Cléopâtre captive* de Jodelle só viu a luz do prelo em 1574.

Por sua vez, Jorge de Sena defendeu que as *Vidas Paralelas* de Plutarco terão constituído uma fonte para Sá de Miranda (Sena, 1965: 394-395). Provavelmente foram. Bastará lembrar que aquela obra, assim como os *Moralia*, conheceram um muito significativo sucesso ao longo dos séculos, traduzido, de resto, em várias traduções (Soares, 2011; Maroto, 2008).<sup>53</sup> Entre as traduções castelhanas, lembremos as de Alonso de Palencia, de Carlos de Aragão, príncipe de Viana, de Diego Gracián de Alderete (Soares, 2011: 15) e de Francisco de Enzinas, impressa sob o título *El primero volumen de las vidas de los ilustres y excelentes varones Griegos y Romanos pareadas, escritas primero en lengua Griega por el graue Philosopho y verdadeiro historiados Plutarcho de Cheronea, e al presente traduzidas en estilo Castellano* (em Argentina, em casa de Augustin Frisio, 1551).

Mas parece-nos que valerá a pena formular uma outra hipótese e, deste modo, chamar a atenção para duas obras que poderão, efetivamente, ter constituído duas fontes de que se terá socorrido Sá de Miranda. Uma delas é a já referida *De Claris Mulieris*. É bem sabido como esta obra de Boccaccio funcionou como modelo para a escrita de outros textos que se polarizavam em torno de questões relacionadas com o género feminino, na linha do debate originado pela “Querelle des Femmes”. Convocando e recuperando exemplos paradigmáticos “corporizados” por figuras pagãs, cujas “virtudes” se pretendia que ultrapassassem as de algumas personagens femininas bíblicas e cristãs, várias obras produzidas ao longo do Renascimento/Humanismo foram marcando novas orientações, cristalizando estes casos como “modelos” passíveis de renovadas imitações. Tendo em conta este enquadramento, parece-nos que não deverá causar estranheza esta hipótese: tendo revelado uma “sintonia” com os renovados “ventos” do Humanismo, é provável que Sá de Miranda se tenha mostrado “permeável” à fortuna que esta

53 - Veja-se também: Burke (1992: 171-193) e Morales Ortíz (2000).

54 - Lembremos, a título de exemplo, as seguintes palavras da personagem Régio, na *Comédia Ulisippo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos: «Tem uma garganta de cristal, que vós ride de mais pedraria, tão linda que é outra Fiometa» (Vasconcelos, 2017: 618).

55 - Importa lembrar que esta condenação da leitura de obras profanas era, aliás, ancestral. Com efeito, já o imperador Juliano, em 363, dirigiu, enquanto pontífice máximo responsável pelas reformas do clero pagão, uma missiva ao primeiro sacerdote da Ásia Menor, na qual proíbe aos sacerdotes a leitura de novelas amorosas (*erotikai hypotheseis*), pois despertavam as paixões humanas. Cf. García Gual (1988: 45).

obra tinha vindo a conhecer. De resto, como é sabido, esta obra de Boccaccio foi traduzida em castelhano e impressa em 1528, e é muito provável que essa versão tenha circulado em Portugal.

A outra obra que nos parece que poderá ter funcionado como fonte ou, pelo menos, como inspiração para a escrita de *Cleopatra é a Elegia di Madonna Fiammetta*. Talvez valha a pena recordar que a sua versão castelhana, sob o título *Libro llamado Fiameta* [...], foi impressa em Lisboa, em 1541, contribuindo, assim, para a difusão de um texto de matriz sentimental e ficcional que, muito provavelmente, encontraria uma significativa receção por parte de um público-leitor certamente permeável à imaginação e à fantasia.<sup>54</sup> Em todo o caso, talvez valha a pena recordar que a Inquisição, em novembro de 1540, chamou particularmente a atenção dos dois impressores lisboetas com maior atividade na edição de textos “ficcionais” em língua vulgar, Luís Rodrigues e Germão Galharde, para a necessidade de nada imprimirem sem autorização prévia, segundo as normativas rigorosas postas em vigor pelo inquisidor geral D. Henrique (Sá, 1983: 64).<sup>55</sup> Pese embora esta ambiência pautada por uma certa vigilância, a *Fiammeta* deve ter tido, certamente, leitores em Portugal: e haverá que não esquecer que, alguns anos mais tarde, mais concretamente em 1554, era editada, em Ferrara, uma narrativa de natureza semelhante que, como é sabido, conheceu um significativo sucesso – a saber, a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro – (Salgado Júnior, 1940; Bernardes, 1991), facto este que parece comprovar o gosto pela leitura de temáticas amorosas.

Em todo o caso, haverá que não perder de vista a presença de Cleópatra na poesia cancioneril castelhana dos séculos XV e XVI: lembremos, a título de exemplo, que em 1550 Alonso de Fuentes edita o seu *Libro de los quarenta cantos*, em que inclui o romance “Mal se querella Cleopatra de fortuna su enemiga”. Deste modo, talvez não seja abusivo sugerir que a poesia divulgada por meio dos vários cancioneiros que circularam em contexto ibérico tenha servido também como meio de inspiração para Sá de Miranda.

Outra questão que se impõe colocar é a seguinte: teria Sá de Miranda dedicado a *Cleópatra* a alguma figura ilustre do seu tempo? Ainda que nem todos os dados valham o que parecem (até porque, como é sabido, a dedicatória de uma obra a uma determinada figura ou a existência de uma obra numa biblioteca não significa que a obra tenha sido lida ou manuseada, obrigando-nos, assim, a lê-las com uma cuidada reserva), não se poderá negar que aqueles paratextos nos permitem auscultar sensibilidades familiares e/ou culturais, assim como as complexas redes de relações, que se revestem, sobretudo, de um significado político e social e que poderão refletir a existência de lógicas “clientelares”, de laços de amizade e solidariedades de vária natureza, escoradas em ligações que, socialmente, se “fundem” no processo de circulação e de divulgação da comunicação literária. No caso das comédias mirandinas – *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos* –, que atestam a receção do modelo romano, declinado, sobretudo, através da lição de Plauto e de Terêncio (Costa, 2007), é bem sabido que a edição impressa da primeira foi dedicada ao cardeal D. Henrique, ainda que, como já sublinhou Aires do Couto, «foram duas, pelo menos, as redações desta carta-dedicatória»: «A primeira, publicada por Rodrigues Lapa na sua edição das *Obras Completas de Sá de Miranda*, é endereçada “ao Infante Cardeal Dom Henrique” e nela apresenta a comédia *Os Estrangeiros*. A segunda, de que



existem duas cópias manuscritas do século XVI na Biblioteca Nacional de Lisboa (Fundo Geral, n.8920, fls. 222 vº e 223) e na Biblioteca Pública de Évora (cód. CXIV / 2-2, fl.61), é, por sua vez, dirigida ao Infante D. Duarte, “mandandolhe a comedia dos Vilhalpandos” (Couto, 2004: 11). Neste sentido, parece-nos pertinente formular uma hipótese de natureza semelhante para o caso da tragédia *Cleópatra*, equacionando se Sá de Miranda não a terá dedicado a alguma figura ilustre do tempo, que poderia mesmo ter exercido o papel de “patrocinador”.

Por outro lado, talvez seja importante não esquecer que em outros textos quincentistas portugueses se poderão encontrar referências a Cleópatra: deste modo, lembremos a *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes* (1525) de Fr. António de Beja, nomeadamente o capítulo XVI, intitulado “De como e porque hão de ser os reis limpos e castos” («E Polícrates conta de Octávio que a virgem Cleópatra se chegou a ele e com gesto de não muito sossego o solicitava e esportava a mal; empero não pôde sua formosura empecer a púdica e casta continência de Octávio», Beja, 2017: 379-380); o *Panegírico* de João de Barros dirigido à infanta D. Maria (que, de acordo com Rodrigues Lapa, foi redigido antes de 1547), em que, exaltando as qualidades e competências femininas, elogia o alto exemplo da rainha do Egito («E que saber mais vário e coração mais esforçado, se poderia achar em homens, que o de Cleopatra, rainha do Egito?», Barros, 1943: 212) ou a composição *Vellet amoribus renuntiare*, «Ele gostaria de renunciar aos amores» de Diogo Pires («Não de outro modo dizem que a impura filha de Ptolomeu, derrotada a sua esquadra, entregou as negras velas à fuga pelo mar Jónio», André, 1983: 77).

Lembremos também que, em 1557, o jurista Rui Gonçalves editou a obra *Dos privilegios & praerogativas que o genero feminino tem por direito comũ & ordenações do Reyno mais que ho genero masculino*. A obra foi dedicada à rainha Catarina de Áustria e seu objetivo, como afirma o autor no prólogo, era muito claro: mostrar quão errados estavam aqueles que escreviam contra as mulheres. Neste sentido, visando o elogio da excelência do género feminino, na linha do *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, Rui Gonçalves convoca vários exemplos “corporizados” por mulheres ilustres. É sintomático notar que, para este autor, Cleópatra encarna aspetos positivos e, nesse sentido, o autor não hesita em apresentá-la como exemplo de fortaleza e de liberalidade: «Assim poderia alegar Camila, rainha dos voscos, Cleópatra, rainha do Egito, Valasca, rainha dos boémios, Artemisia, rainha de Caria, Atlanta, de Arcádia, e outras muito ilustres e excelentes mulheres, que por sua fortaleza e grandeza de ânimo fizeram coisas muito belicosas e de eterna memória» (Gonçalves, 2017: 186); no entanto, logo a seguir, Gonçalves exclui-a da galeria de mulheres ilustres e claras: «Assim poderia referir a grandeza e liberalidade de Cleópatra, no banquete que deu a Marco António, no qual desfez em vinagre uma pedra de grande estima e valia que tirou de uma arcaçada da orelha e quisera desfazer a que trazia na outra, se Lúcio Plauto, juiz do banquete, o não impedira. E por ser uma magnificência pródiga, e feita por mulher que não merece ser contada entre as ilustres e claras, não se deve fazer dela mais notável menção» (Gonçalves, 2017: 188).

Por sua vez, Fr. Heitor Pinto, no capítulo VI do “Diálogo dos Verdadeiros e Falsos bens”, incluído na *Segunda Parte dos Dialogos da Imagem da Vida Christã* (1563), recupera o caso da rainha do Egito: «[Júlio César] subjogou tantas terras & prouincias em tam breue tempo, que parece

**56** - «Os sete irmãos, ouvidas suas razões, como amor terçava em meio, cruzaram os entendimentos havendo que lhe sobejava razão em quanto dizia e que não havia extremo que, feito por ela, não se lhe devesse. Crerá isto quem souber o domínio que Cleópatra teve em César e António, mas que pode haver tão impossível e desarrazoado que a brandura e delicadeza de uma bela dama não faça possível e arrazoado» (Vasconcelos, 1998: 135); «E junto da filha ficava tão acanhada que cegos foram os olhos que o não enxergaram; e assim os do cavaleiro, cheios da moça, davam pouco vento à velha, a qual, com a sua esperança, que de suas palavras tomou, muito leda de dia e noite trabalhava sobre sua cura, gastando a maior parte do tempo com ele em conversação de muitas graças e mimos, com que cuidava obrigá-lo e pudera o fazer segunda era discreta e outra Cleópatra de meiga, se le não tivera a vontade ocupada» (Vasconcelos, 1998: 152).

**57** - Lembremos a fala de Zelótipo (cortesão): - «E assim lerei que por meiguices de branda conversação venceo Cleopatra a Iulio Cesar, & Marco Antonio» (Vasconcelos, 1786: 156).

**58** - «Ora pintay hum homem ferido de morte, namorado em tanto extremo que se matou por amor: com os olhos pregados na vista delles, & prossupondo que neste tirar que ella fazia com as suas damas, elle deu não menos cabeçadas, que suspiros. E subido, & lançado no regaço de Cleopatra, cuberto dos louros cabellos della, que pranteando os arrancaua & regadas as faces de muytas lagrimas, em que o banhaua: espirou o triste amante» (Vasconcelos, 1619: 129v).

**59** - O emblema, que se encontra no fol. 96r, toma um lema já desenvolvido por Claude Paradin em *Devises heroiques* (1561), *Latet anguis in herba*, aplicando-o à história de Cleópatra, mais concretamente ao episódio do seu suicídio, «retirando deste episódio singular uma lição de alcance universal, em termos aforísticos» (Almeida, 1998: 378).

que o não auia pera as nomear, quãto mais pera as vencer: finalmente foylhe tam fácil a victoria, como a determinação d'ella. E com alcançar tantas victorias dos outros, a perdeu de si em Alexandria, deyxandose vencer da fermosura da deshonesta Cleopatra» (Pinto, 1591: f. 312v).

Todas estas coordenadas abrem caminho para configurar linhas de investigação e reflexão. Nesse sentido, parece-nos que valerá a pena aqui equacionar a problemática polarizada em torno dos discursos sobre o Oriente produzidos na Europa, no século XVI, declinados, por exemplo, na historiografia castelhana do século XVI que, como é sabido, se inscreve em um contexto marcado pela afirmação da hegemonia política de Espanha na Europa, que arranca com o Concílio de Trento e tem um dos seus momentos maiores com a batalha de Lepanto (Jiménez-Belmonte, 2011: 286-310). A *Historia Imperial e Cesarea* de Pedro de Mexía constitui, justamente, um exemplo que se inscreve nesta moldura de propaganda “imperial”, que revisitará, à semelhança dos historiadores imperiais romanos, o caso de Cleópatra, revestindo-o de significados de natureza política e moral: neste sentido, oferecia a possibilidade de explorar um discurso moralizante implícito sobre os limites da condição feminina. Neste sentido, constituem dois exemplos de discursos sobre o Oriente produzidos na Europa, no século XVI que identificam o Egito como um lugar de excessos de natureza sentimental, sexual e moral, em suma, um território eivado de perigos.

É bem sabido como Sá de Miranda se mostrou receoso e preocupado com os rumos e as consequências da Expansão portuguesa e com o fascínio que o “perigoso” Oriente exercia entre os portugueses do seu tempo: bastará lembrar a sua carta “A António Pereira, senhor de Basto, quando se partiu para a Corte co’ a casa toda”, em que, sintomaticamente, evoca a figura de Cleópatra: «Aquela ufana rainha / irmão do vil Tolomeu / que o rico pendente deu / prodigamente à cozinha / num grande banquete seu, // Vendo tudo ir-se a perder, os amigos convidava; / já porém não de viver, / mas d’assi juntos morrer / na sua língua os chamava» (Miranda, 2003: 87). Jorge Osório realçou já que Sá de Miranda criticava «o vício que se instalara na corte com a ânsia de enriquecimento material que as aventuras indianas haviam oferecido à nobreza, esquecida de tudo quanto, na tradição moralista clássica e cristã, significava esse Oriente». Do ponto de vista histórico, Sá de Miranda identificava essa situação de decadência moral e de grupo social com os efeitos dos «fumos da Índia» (Osório, 1985). Deste modo, “corporizava” um ideal de «humanismo cívico de cunho nacional», para utilizarmos a designação proposta por Luís de Sousa Rebelo (1982: 195-240), prevendo as consequências nefastas que o prosseguimento da política ultramarina de D. João III traria ao reino.

Por tudo isto, a perda de Cleópatra continua a suscitar questões, presuponendo a reflexão sobre dimensões de natureza literária e cultural. De resto, a figura da rainha do Egito manteve-se presente em outros textos portugueses quinhentistas – a título de exemplo, lembremos o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567),<sup>56</sup> as comédias *Eufrosina* (1555)<sup>57</sup> e *Aulegrafia* (1619)<sup>58</sup> de Jorge Ferreira de Vasconcelos e o *Discurso sobre a vida, e morte de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias Rimas* (1596) de Vasco Mousinho Quevedo de Castelbranco<sup>59</sup> –, assim como “pontificará” em muitas peças produzidas e representadas na moldura do teatro espanhol barroco, como *La Gran Comedia de Marco Antonio y Cleopatra de Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, s./d.) (Marcello,

2015: 267-286). Perante a impossibilidade de fornecer respostas seguras, este estudo pretendeu, apenas, equacionar a problemática em torno da produção da tragédia *Cleópatra*, perspetivando-a através de diversos pontos de vista que nos conduziram a algumas reflexões. Por tudo isto, não nos parecerá violento afirmar que a figura de Cleópatra, desde a Antiguidade, suscitou e convocou uma multiplicidade de olhares e de leituras, que se plasmam, ainda hoje, nos domínios da literatura, das artes plásticas e do cinema.

## Bibliografia

- Almeida, I. (1998). *Poesia Maneirista*. Editorial Comunicação. Lisboa.
- André, C.A. (1983). *Diogo Pires. Antologia Poética*. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Coimbra.
- Barros, J. de (1943). *Panegíricos*. Notas de M.R. Lapa. Livraria Sá da Costa. Lisboa.
- Beja, Fr. A. de (2017). Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes [1525]. Em: J. E. Franco, C. Fiolhais (dir.), A. Moniz, P. D. Braga (coord.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*. Vol. 5: *Primeiros textos de ética social e política*. Círculo de Leitores. Lisboa. pp. 329-382.
- Bernardes, J.A.C. (1991). A estrutura retórica da *Menina e Moça*. *Biblos. Revista da Faculdade de Letras. I Parte da Miscelânea em Honra do Doutor Américo da Costa Ramalho*, Coimbra. Vol. LXVII. pp. 239-262.
- Boccaccio, G. (1528). *Libro de Juá Bocacio que tracta delas illustres mugeres*. Jacobo Cromberger. Sevilla.
- Boccaccio, G. (1541). *Libro llamado Fiameta porque trata de los amores de vna notable dueña napolitana llamada Fiameta*. Luys Rorigues. Lisboa.
- Boccaccio, G. (1568). *Amorosa Visione di Messer Gio. Boccaccio. Di nuovo ridotta in luce*. Apresso Gabriel Giolito de Ferrari. Vinegia.
- Boccaccio, G. (2003). *Fiammetta* (traduit de l'italien et présenté para Serge Stolf). Arléa. Paris.
- Boccace (2013). *Les Femmes Illustres/De Mulieribus Claris* (texte établi par V. Zaccaria; traduction, introduction et notes de J.-Y. Boriaud). Les Belles Lettres. Paris.
- Braga, T. (2005). *História da Literatura Portuguesa*. Vol. II: Renascença (3.ª ed.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.
- Brandão, M. (1939). *Coimbra e D. António, rei de Portugal*. Atlântida. Coimbra.
- Burke, P. (1992). Da popularidade dos historiadores antigos, 1450-1700. *O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica* (trad. de Vanda Anastácio). Difel. Lisboa. pp. 171-193.
- Castro Santamaría, A. (2014). Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVI. Em: J. García Nistal (org.), *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. Ediciones El Forastero. León. pp. 37-60.
- Chauveau, M. (2003). *Cleópatra. Para além do mito* (trad. Teresa Cardoso e Sandra Spínola). Editorial Inquérito. Mem Martins.
- Collina, B. (1996). L'exemplarità delle donne illustri fra Umanesimo e Controriforma. Em: G. Zarrì (ed.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma. pp. 103-119.
- Collina, B. (2001). Illustri in vita. Biographie di donne contemporanee nelle collettanee del XV secolo. *Mélanges de l'Ecole Française de Rome: Italie et Méditerranée*, 113, 1: 69-90.
- Costa, M.A.S.F. (2007). *Influências dramáticas na obra dramática de Sá de Miranda*. Dissertação de mestrado em Perenidade da Cultura Greco-Romana apresentada à Universidade Católica Portuguesa/Centro Regional das Beiras pela Faculdade de Letras.
- Couto, A. do (2004). As comédias de Sá de Miranda, «arremedos de Plauto e Terêncio». *Máthesis*, 13: 11-34.
- Dias, J.S. da S. (1969). *A Política Cultural da Época de D. João III*. Vol. I (2). Instituto de Estudos Filosóficos. Coimbra.
- Fuentes, A. de (1550). *Quarenta Cantos de diversas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnifico caullero Alonso de Fuentes*. Dominico de Robertis. Sevilla.
- García Gual, C. (1988). *Los orígenes de la novela*. Ediciones Istmo. Madrid.
- Gonçalves, R. (2017). *Dos privilégios e prerrogativas que o género feminino tem por direito comum e Ordenações do reino mais que o género masculino [1557]* (coord. M.A. Lopes). Em: J. E. Franco, C. Fiolhais (dir.), D. Pires, F. A. Machado, J. E. Franco, M. Seixas, M. A. Lopes, P. de Assunção, P. Calafate, R. Ventura, S. Alves-Jesus (coord.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*. Vol. 14: *Primeiros textos sobre igualdade e dignidade humanas*. Círculo de Leitores. Lisboa. pp. 169-264.
- Hamer, M. (2001). The myth of Cleopatra since the Renaissance. S. Walker, P. Higgs (ed.), *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. Princeton University Press. Princeton. pp. 302-311.
- Hugues-Hallett, L. (1990). *Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions*. Harper & Row. New York.
- Jiménez-Belmonte, J. (2011). Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI. *eHumanista*. Vol. 17. pp. 286-310.
- Kelly, J. (1982). Early Feminist Theory and the Querelle des femmes, 1400-1789. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 8.1 (Autumn 1982). pp. 4-28.
- Marcello, E.E. (2015). El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos. *Anuario Calderoniano*. 8: 267-286.
- Marnoto, R. (2008). Plutarco: o regresso a terras itálicas. Em: J. Pinheiro, J. R. Ferreira, R. Marnoto, *Caminhos de Plutarco na Europa* (1.ª ed.). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra. pp. 11-55.
- Martins, J.V. de P. (1986). Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda. *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque* (Paris, 20-24 octobre 1981). Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais. Paris.
- McLeod, G. (1991). *Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*. The University of Michigan Press. Ann Arbor.
- Mendes, P.A. (2018). Galeries de papier: les catalogues et les recueils d'hommes et de femmes illustres au Portugal (XVI-XVIII siècles). *Les Grandes Figures Figures Historiques dans les Lettres et les Arts*, n.º 7.
- Miranda, F.S. de (2003). A António Pereira, senhor de Basto, quando se partiu para a Corte co'a casa toda. *Obras Completas* (texto fixado, notas e prefácio de R. Lapa). (5.ª ed.). Livraria Sá da Costa. Lisboa. Volume II. pp. 83-99.
- Montanari, A.M. (2019). *Cleopatra in Italian and English Renaissance Drama*. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Morales Ortiz, A. (2000). *Plutarco en España: traducciones de Moralia en el siglo XVI*. Universidad de Murcia. Murcia.
- Osório, J. A. (1985). Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da écloga "Alejo". *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. II série, vol. II.

- Petrarca (1961). *Los Truifnos y otros escritos* (versión libre del italiano por Flor Robles Villafranca; con unas notas prologales de Emiliano M. Aguilera), Editorial Iberia. Barcelona.
- Pimpão, A. da C. (1972). A literatura dramática em Portugal no século XVI. *Escritos diversos*. Universidade de Coimbra. Coimbra. pp. 225-238.
- Pinto, Fr.H. (1591). *Segunda Parte dos Dialogos da Imagem da Vida Christam*. Lisboa.
- Rebelo, L. de S. (1982). *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Livros Horizonte. Lisboa.
- Richard-Jamet, C. (2004). Cléopâtre: femme forte ou femme fatale? Une place equivoque dans les galleries de femmes fortes aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Em: C. Ritschard, A. Morehead (ed.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art Occidental*. 5 Continents Éditions. Milan. pp. 37-52.
- Sá, A.M. de (1983). *Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI*. INIC. Lisboa.
- Salgado Júnior, A. (1940). *A «Menina e Moça» e o Romance Sentimental no Renascimento*. Gráfica Aveirense. Aveiro.
- Schrenck, G. et alii (2019). *Héroïsme féminin et femmes illustres (XVIe-XVIIe siècles). Une représentation sans fiction*. Classiques Garnier. Paris.
- Sena, J. de (1965). Estudos de História e Cultura – Inês de Castro (continuação). *Occidente. Revista Portuguesa Mensal*. Vol. LXIX. pp. 385-400.
- Simões, N.R. (1999). O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo. *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 11: 217-260.
- Soares, N. de N.C. (2006). *A Tragédia do Príncipe D. João* (1554) de Diogo de Teive, primeiro dramaturgo neolatino português. *Teatro Neolatino em Portugal no Contexto da Europa. 450 Anos de Diogo de Teive*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra. pp. 183-214.
- Soares, N. de N.C. (2011). Plutarco no humanismo Renascentista em Portugal. Em: J. Pinheiro, J.R. Ferreira, N. de N.C. Soares, R. Marnoto (org.), *Caminhos de Plutarco na Europa*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra. pp. 10-49.
- Soares, N. de N.C. (2020). Lirismo e Virtus trágica na Castro de António Ferreira: classicismo e modernidade. *Mostras de sentido no fluir do tempo. Estudos de Humanismo e Renascimento* (2.<sup>a</sup> ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra. pp. 101-123.
- Vasconcelos, C.M. de (1885). *Poesias de Sá de Miranda* (edição feita sobre cinco manuscritos inéditos de todas as edições impressas acompanhadas de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato). Max Niemeyer. Halle.
- Vasconcelos, C.M. de (1911). *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*. Imprensa Nacional. Lisboa.
- Vasconcelos, J.F. de (1619). *Comédia Aulegrafia*. Agora novamente impressa a custa de Dom Antonio de Noronha. Pedro Craesbeeck. Lisboa.
- Vasconcelos, J.F. (1786). *Comédia Eufrosina*. Nouamente impressa, & emendada por Francisco Roiz Lobo. Terceira edição fielmente copiada por Bento Jozé de Sousa Farinha. Officina da Academia Real das Sciencias. Lisboa.
- Vasconcelos, J.F. de (1998). *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (ed. de J.P. Ferreira). Lello Editores. Porto.
- Vasconcelos, J.F. (2017). *Comédia Ullisipo*. Em: J. E. Franco, C. Fiolhais (dir.), M. Real, R. Ventura (coord.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*. Vol. 7: *Primeiras obras de dramaturgia*. Circulo de Leitores. Lisboa.
- Vitória, A.A. (2011). *Tragédia da vingança que foi feita sobre a morte do rei Agaménom (Tragédia de Orestes)* (ed. e notas de José Camões). Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.
- Walker, S. e Higgs, P. (ed.) (2001). *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. Princeton University Press. Princeton.
- Williamson, M.L. (1974). *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*. Lawrence Verry. Connecticut.
- Zimmermann, M. (2001). The *Querelle des Femmes* as Cultural Studies Paradigm. Em: A. J. Schutte (ed.), *Time, Space and Women's Lives in Early Modern Europe*. Truman State University Press. Kirksville. pp. 17-29.



# A revisitação de Sá de Miranda nos poemas de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral

Gabriela Silva<sup>60</sup>

A respeito da poesia, diz-nos Manuel Gusmão em *Tatuagem e Palimpsesto*:

Todo o acto de comunicação na vida quotidiana pressupõe o acesso a um contexto situacional que permite omissões, lapsos, ambiguidades e outros desacertos ou insuficiências. No caso do poema, para cada uma das suas partes ou momentos, versos ou figuras, o poema é o seu contexto. Para um poema, o conjunto de poemas que forma com ele a sua situação enunciativa, é o seu contexto. Nesse caso, o contexto de um poema pode atrair outros poemas, do mesmo ou de qualquer registo verbal ou género do discurso pode ser transformado em poema (Gusmão, 2010: 139).

**60** - Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora visitante na Universidade Federal de Lavras – MG.

**A**s ideias de Manuel Gusmão nos permitem perceber que um poema não é um “fato” isolado, mas se inscreve num espaço maior que é o campo semântico, elemento que ultrapassa o tempo. O que nos leva à pergunta que é o ponto fulcral desse texto: quais as relações possíveis entre poemas de autores diferentes, pertencentes a épocas diversas e de gêneros também variados?

Uma única palavra pode irmaná-los e torná-los análogos? Há uma sombra, palimpsesto inegável, que o mais inocente dos olhares consegue perceber e descrever? Muitas são as percepções das relações entre tão diversos poemas, mas que, quando colocados lado a lado, tornam-se semelhantes, obra manifesta no eu lírico ou impressão do leitor, que se carrega dos sentidos a cada nova leitura, buscando, glosando, tudo o que lê e encontrando as semelhanças como num eco catártico das sensações surgidas na poesia?

Ainda Manuel Gusmão a respeito da poesia aponta-nos:

Para alguns de nós a poesia tem muitas moradas, ou nenhuma que lhe seja própria, pois seria nómada; ou o problema seria ainda outro – haveria poemas e poemas mas não haveria, como um sol imóvel, a poesia. Para outros ainda – e reconheça-se de uma vez que são diferentes as famílias e que as próprias semelhanças de família supõem uma diferença – a poesia só parece possível depois de uma experiência da sua impossibilidade, de uma ameaça de afasia ou de pensarmos que a tínhamos perdido (Gusmão, 2010: 14).

E que moradas são essas, senão as engendradas pelos sentidos? Mesmo ao modo pessoano, ao sentir, evocar do mundo o que pode ser pertencimento anímico, voracidade de significação ou ainda, a união de possíveis (e por tantas vezes ínfimas e outras evidentes) relações entre o que se pode sentir na leitura de um poema e de outro. O que, na verdade, torna-os intersecções líricas? Palavras, metáforas, estreitas e amplas sonoridades? Tudo nos questiona e instiga, despertando-nos mais uma pergunta (e que não será a última): eu já não li isto antes? Carlos Felipe Moisés também nos aponta para uma leitura da natureza do poema e das múltiplas possibilidades do seu entendimento:

Ao nos defrontarmos com um poema, em sentido literal e literário, vamos conscientemente ao encontro da poesia aí supostamente represada ou inventada por deliberação do poeta. Não assim com a outra espécie. Esta é que vem ao nosso encontro e nos colhe de surpresa. Mas para isso é preciso que nosso horizonte seja regido pelo signo da disponibilidade (2014: 27).

Eis-nos de frente para a nossa ideia: que relação podemos estabelecer entre os versos de Sá de Miranda, poeta que precede Camões, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral? Tempos diversos e próximos convergem numa ideia análoga.

Diz-nos Alfredo Bosi em *O ser e o tempo na poesia*:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro que ficou na memória infinitamente rica da linguagem, o tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato (2000: 131).

Bosi elucida que a «instância poética» nos dá a impressão de retirar do passado, e também da memória, o material que constrói a poesia, mas esse passado não é cronológico, mas um «passado-presente», onde o substrato mítico se atualiza na construção das representações. O tempo, portanto, separa os poetas numa linha que não pode ser dobrada, cortada ou distorcida, o tempo cronológico, marcado por indicadores antigos e delimitadores, determina o pertencimento histórico de um poeta a uma época. Quem nasce no século XVI, não nasce no século XX. Já está no mundo das ideias e das coisas, precedendo o sentido das ideias futuras. Um poeta pode, no entanto, ser lido, transfigurado e tornar-se o material da composição de uma poética do presente. Eis Sá de Miranda.

Homem que morreu há tantos séculos, nas palavras de Jorge de Sena, e que foi acima de tudo um poeta, cuja poesia foi sempre, e ainda é, largamente lida, embora não tenha sido lida por seus contemporâneos, faltou-lhe ser admirada como poesia que realmente é. Jorge de Sena aponta-nos já, em suas palavras iniciais, a opinião sobre a poesia de Miranda. Sopro de novidade na poesia portuguesa, Sá de Miranda é considerado um moderno, ao renovar o tradicionalismo que se apresenta no *Cancioneiro Geral*. O poeta é, segundo Sena,

[...] não como se tem insistentemente dito para salva-lo de quanto na sua obra irremediavelmente morreu as alusões, as exposições e discus-



sões de princípios sob o disfarce pastoril, etc., mais importantes para uma história viva das ideias que para uma sobrevivência autêntica da poesia (Sena, 1959: 26).

Mas na humilde consciência de não conseguir dominar, as contradições implícitas por uma força extrema no homem solitário e eminentemente social que foi. Solidão essa que chega até à poesia múltipla de Pessoa e de Mário de Sá Carneiro, António Nobre e outros poetas do século XX.

[...] mas um poeta especulativo, isto é, um homem em que a meditação social do concreto é indissolúvel da emoção lírica. Há nos seus versos um condão de abstraccionismo, um dom de ascender do factual que o inspira à metáfora que o exprime, um tipo de metaforização não imagética mas discursiva, que todos em só o definem como um lírico de primeira plana, suficientemente impuro para sobreviver ao peso morto do lirismo fácil ou do intervencionismo ingénio e virtuoso, que ainda hoje, apesar de tudo e pelo muito que do seu tempo terrivelmente subsiste (nós ainda não vimos acabar o que ele angustiadamente viu começar), nele nos comove e toca profundamente (Sena, 1959: 27).

Essa expressão de uma contrariedade anímica, comentam-nos António José Saraiva e Óscar Lopes na *História da Literatura Portuguesa*, há a contradição entre a razão e a vontade:

Nós sentimos o estilo mirandino romper de uma convicção que força a custo o seu caminho, e não do comprazimento numa dada retórica; e é por isso que os seus mais belos sonetos de amor ou de angústia incompreendida nos deixam uma profunda impressão de autenticidade, não tanto pelo tema como pelo esforço patente (e triunfante) na acumulação de enclavamentos rítmicos, nos contrastes de ordem directa e hipérbato, nos verbos elípticamente intransitivos ou plurissignificantes, nas bruscas mudanças de focagem (saltos de tempo, de lugar, de realidade exterior ou íntima, de um tom monologal ou dialogal, de interlocutor vago ou directamente apostrofado) e finalmente, em vários remates crispados no limiar do inefável (Saraiva e Lopes, 2008: 250).

É no poema “Comigo me desavim” que se coloca a nossa questão:

Comigo me desavim,  
Sou posto em todo perigo;  
Não posso viver comigo  
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,  
Antes que esta assi crecesse:  
Agora já fugiria  
De mim, se de mim pudesse.  
Que meo espero ou que fim  
Do vão trabalho que sigo,  
Pois que trago a mim comigo  
Tamanho imigo de mim?  
(Sá de Miranda, 1976: 9-10).

Oposição e complemento, eis duas características indissociáveis do poema de Sá de Miranda, alusão de um eu lírico que representa o sujeito que não pode apartar-se de si mesmo, deslocando-se num outro sentir



do corpo, da sua materialidade e da própria essência da alma. Está ali, descrito verso a verso, a experiência poética da divisão do espírito, a epifania do não saber-se de outro modo que não seja a dúvida. Seara de fogo e dúvida, o eu lírico desdobra-se numa fuga de si mesmo, ao mesmo tempo que sabe que no final e ao cabo, encontrará a si mesmo, oráculo e resposta para as próprias perguntas. Não posso negar que pertencço a mim mesmo, e que prazer e intranquilidade tenho sido para mim. “Comigo me desavim”, comigo mesmo estabeleço a dicotomia de sentimentos e sentidos, retorno à aporia que nos coloca em comunhão: quem eu sou e como poderei saber responder à minha pergunta?

Sá de Miranda, diz-nos Sena, é um homem moderno. E se foi um revolucionário ao trazer inovações estéticas e também temáticas, no seu estilo conciso propôs uma leitura dos homens do seu tempo, sob a égide uma eterna, mas sempre renovada premissa: a necessidade do entendimento de si mesmo enquanto indivíduo pertencente a uma determinada época. O homem do Humanismo passava por determinadas transformações quanto a sua própria maneira de se ver e entender. A cultura saía de um foco teocêntrico em que todas as hipóteses de leitura levavam a ideia de uma relação estreita com o Deus católico, para uma visão antropocêntrica, com a valorização da percepção humana, prevalecendo suas sensações e perspectivas a respeito da vida. O poema de Sá de Miranda, na sua unidade de sentido, trata dessa premissa humanista, a expressão lírica representa a relação entre o homem do Humanismo e as suas novas conceções: já não é Deus opositor direto, mas ele mesmo.

Silvina Rodrigues Lopes comenta-nos que «A poesia sendo algo mais sério e mais filosófico que a história é uma espécie de região da filosofia, uma maneira específica de expor o universal» (Lopes, 2019: 39). Estamos, portanto, já ao lado de Maria Teresa Horta, no século XX. Poeta e romancista cuja existência é uma grande provocação a uma sociedade patriarcalista, cuja sexualidade é sempre delineada por sombras que não podem sair das suas tracejadas linhas censórias, Maria Teresa Horta consagrou-se como uma das vozes do feminino e da luta pela liberdade de expressão no Portugal sob o jugo da ditadura. Inicia seu percurso na década de 60, com a *Poesia 61* e segue até aos dias de hoje, franca e lucidamente feminina.

Anna M. Klobucka lembra-nos da potência da poesia de Maria Teresa Horta na qual reside uma abertura e pluralização de uma tradição literária e histórica, é em *Minha senhora de mim*, livro de poesia publicado em 1971, que encontramos os versos que dão nome ao livro e compõem nosso *corpus* de análise:

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

sem ser dor ou ser cansaço  
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim  
nunca dizendo comigo  
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

recusando o que é desfeito  
no interior do meu peito  
(Horta, 2009: 304).

A mulher poeta, transgressão suficiente para provocar reações diversas através de um erotismo desinibido, toma para si a proposta tradicional das cantigas de amigo, evocando o sentido de uma voz feminina, vale-se dos versos de Sá de Miranda, reconhecidos no seu significado e sonoridade.

Aponta-nos Klobucka:

A voz feminina das cantigas de amigo medievais regressava em *Minha Senhora de Mim*, fazendo-se sujeito de uma reivindicação insistente do cânone da poesia portuguesa – emblematicamente representado pela citação derivada de Sá de Miranda – em que os pronomes da primeira pessoa singular ressoavam com uma redundância quase agressiva (2009: 233).

Existe, pois, a mesma polarização proposta por Sá de Miranda, no entanto, aqui, o eu lírico feminino expõe, de fato, sua dor amorosa, o desencontro de si mesma, frente às desventuras do amor. Eu, senhora de mim, me desencontro do sujeito desejado, recusando o amor e, ao mesmo tempo, mantendo-o vivo, ao evocar o sentido de ausência e presença do amado. A fórmula lírica mirandina repete-se numa reescrita revisionista e feminina, como nos diz Klobucka. «A atração pelo lirismo medieval», por essa voz da amiga que expressa o seu desejo e reivindica o amor, numa afirmação do feminino, expande-se na sonoridade reconhecida, já não lemos Teresa Horta por Sá de Miranda, lemos pela constante necessidade dos indivíduos do seu tempo de entenderem-se a si mesmos nas suas dúvidas. Existe a sexualidade latente e inegável, o que torna o poema tão interessante, fazendo-se ecoar em nosso imaginário, associado ao fator normativo da experiência poética, nas palavras ainda de Klobucka: «A polarização exclusiva na figura masculina ausente, características das cantigas de amigo, chega a ser suprimida aqui pela atenção igualmente obsessiva votada ao feminino» (2009: 234).

Daí que seja interessante que a linha dos versos de Miranda não se esgote em Maria Teresa Horta, anos mais tarde, um outro eu lírico, agora em Ana Luísa Amaral, irá reverberar esse sentir. “Minha senhora de quê”, poema que está no livro com o mesmo nome, é também uma evocação desse mesmo sentir, numa desterritorialização e revisão da percepção feminina de si mesmo, o sujeito lírico de Ana Luísa Amaral evoca para si mesma uma outra modalidade de pergunta, um questionamento sobre o que realmente somos, como corpo e identidade.

Já estamos na segunda metade do século XX, num Portugal pós-revolução, onde o feminino expande-se, dilata-se e emerge do cotidiano na experiência poética. A escrita do feminino assume uma polarização ainda maior com o masculino, contrapondo-se e exercendo seu direito à lucidez quanto à própria identidade, contrariando uma exaustão imputada ao desejo feminino:

Dona de quê  
 Se na paisagem onde se projectam  
 Pequenas asas deslumbrantes folhas  
 Nem eu me projectei

Se os versos apressados  
 Me nascem sempre urgentes:  
 Trabalhos de permeio refeições  
 Doendo a consciência inusitada

Dona de mim nem sou  
 Se sintaxes trocadas  
 O mais das vezes nem minha intenção  
 Se sentidos diversos ocultados  
 Nem do oculto nascem  
 (poética do Hades quem me dera!)

Dona de nada senhora nem  
 De mim: imitações de medo  
 Os meus infernos  
 (Amaral, 2010: 51).

“Dona de quê?”, pergunta-nos Ana Luísa Amaral, em 1990, questionamento construído através da voz de eu lírico que nos traz a herança desse cansaço, mas não morte ou esquecimento, do que o feminino sempre está a perguntar: então, cada dia construímos um pouco, não? Onde se projeta minha imagem? Do que sou feita e do que se fazem os meus dias e a minha luta? Sempre urgentes as minhas vontades, muitas vezes ocultando as minhas intenções, ainda latentes, vivas, únicas.

Fábio Mário em “Damas e donas de si: leituras de *Minha Senhora de mim* de Maria Teresa Horta e *Minha Senhora de quê* de Ana Luísa Amaral” aponta-nos ideias interessantes:

Ora na obra de estreia de Ana Luísa Amaral encontramos uma preocupação estética com a construção do género e não com a sexualidade, já que a autora aponta as problemáticas de muitas mulheres escritoras divididas entre o trabalho doméstico (imposições sociais) e a poesia, fazendo do quotidiano dito “feminino” a sua principal referência. E mais precisamente neste último poema que citámos, deparamo-nos com uma “senhora / nem de mim”, que é “dona de nada”, nem tampouco “dona de quê”. Aqui não encontramos um discurso de anulação do “eu” enquanto feminino, mas a negação de uma identidade feminina fixa, negando também, possivelmente, que o universo feminino seja delimitado apenas pelos espaços da casa (Silva, 2013: 17).

Ainda no âmbito do questionamento, de uma identidade sempre a tentar gritar que existe, que é ímpar, singular e imortal, posto que é sempre renovada em sua necessidade. As duas poetisas, ao resgatarem o mote principal de Sá de Miranda, renovam seu sentido, através de uma leitura do feminino, sem, no entanto, perder a evocação da pergunta que traz em si mesma a resposta da qual nos fala Gusmão: «O poema pode ser uma forma de responder mesmo que ignore a que pergunta responde» (Gusmão, 2010: 23).

Encontramos, nas palavras de Manuel Gusmão, um sentido sobre a circunstância e da criação poética:

A poesia é uma das maneiras como podemos compreender essa propriedade do humano: é que é incomensurável; e a palavra rodou um pouco sobre si própria e significa agora que nenhum de nós coincide terminantemente consigo mesmo, que nenhum de nós é totalmente presente a si próprio (Gusmão, 2010: 23).

Essa é a nossa hipótese aqui apresentada: e então o que liga essas três diferentes vozes, tão distantes no tempo, tão inegavelmente únicas? A busca. São vozes de sujeitos em busca de si mesmos, representados na instância poética, nas suas dimensões temporais e metafóricas como tema complexo e sempre em construção, renovando-se na genealogia da identidade, iniciada em Sá de Miranda, quem eu sou? Comigo me desavim, mas permaneço a me perguntar, renovar e distribuir através dos tempos, pois eu sou. Desencontro e redimensionamento, alusão e semelhança, eis-nos diante da ideia camonianiana, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mas no discurso poético, no cotidiano da palavra, exercida e viva, no sentido semiótico e semântico, vive e fala-nos muito alto essa voz lírica e singular: com quem eu luto, com quem me desencontro e, por fim, quem eu sou. «A poesia é finita e interminável, um diálogo precário e resistente» (2010: 24), aponta-nos Manuel Gusmão. Sá de Miranda é, portanto, o que nos diz Jorge de Sena, um poeta que subsiste e mantém-se vivo na poesia portuguesa. Ei-lo aqui entre nós, nos versos de duas poetisas, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, construído por diferentes sujeitos líricos femininos, singulares e múltiplos, por trazerem em si toda a transformação dos tempos e das formas de pensar.

## Bibliografia

- Amaral, A.L. (2010). *Inversos. Poesia 1990-2010*. D. Quixote. Lisboa.
- Bosi, A. (2000). *O ser o tempo na poesia*. Companhia das Letras. São Paulo.
- Gusmão, M. (2010). *Tatuagem e palimpsesto*. Assírio & Alvim. Lisboa.
- Horta, M.T. (2009). *Poesia Completa*. D. Quixote. Lisboa.
- Klobucka, A.M. (2009). *O formato mulher. A emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Angelus Novus. Coimbra.
- Lopes, S.R. (2019). *A anomalia poética*. Chão da Feira. Belo Horizonte.
- Miranda, F. de S. de (1976-1977). *Obras completas*. Sá da Costa. Lisboa.
- Moisés, C.F. (2014). *Frente e versos. Sobre poesia e poética*. Confraria do Vento. Rio de Janeiro.
- Saraiva, A. e Lopes, O. (2008). *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. Porto.
- Sena, J. de (1959). *Da poesia portuguesa*. Ática. Lisboa.
- Silva, F. M. da (2013). Damas e donas de si: Leituras de *Minha senhora de mim* de Maria Teresa Horta e *Minha senhora de quê* de Ana Luísa Amaral. *Anuário de Literatura*. Florianópolis. V. 18, 2: 9-20.



# “Falta sexo em Camões” (falta?): em torno de uma crônica mal disposta e da necessidade de uma resposta

Jorge Vicente Valentim<sup>61</sup>

**61** - Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar. Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq.

Dentre todas as ‘contrariedades’, o desejo de conciliar com *engenho e arte* as contradições do amor é, com segurança, a expressão máxima da estética camoniana (Silveira, 2003: 103).

O significado final da regeneradora transmutação da força destrutiva do ódio na força criativa do amor – que é o que os episódios complementares de Adamastor e dos Ventos representam – vai ter a sua expressão definitiva no exemplo supremo que Camões apresenta aos seus contemporâneos n’Os *Lusíadas*, que é o episódio da Ilha dos Amores (Macedo, 1980: 46-47).

**I**nicio as minhas reflexões, com uma nota pessoal e autobiográfica: em março de 2005, antes de entrar numa de minhas aulas de literatura portuguesa, na Faculdade de Letras da UFRJ, recebi uma fotocópia de uma página do antigo *Jornal do Brasil* (versão impressa), onde se podia ler o seguinte título: “Muito além da Taprobana de Camões”, assinado pelo colunista Renato Lemos, com uma pequena chamada em letras garrafais logo abaixo do seu nome: «Há amor, claro, mas falta sexo em Camões. Tínhamos uns 18 anos, era difícil enxergar sexo entre tormentas, aurora boreal e taprobanas» (Lemos, 2005: 2).

Com os olhos arregalados, o meu colega de disciplina, o Prof. Dr. Luis Maffei, hoje docente na UFF (a quem agradeço gentilmente a fotocópia que, até hoje, me acompanha), não conseguia explicar as ilações estapafúrdias não só do conteúdo da crônica, mas, sobretudo, da total e completa falta de conhecimento de causa do autor da matéria.

Desde então, nas minhas aulas de literatura portuguesa na UFSCar, levo sempre esse texto comigo, não sem uma inquietação constante diante das suas absurdas argumentações. Se nunca antes havia conseguido externar a minha insatisfação, não posso agora deixar passar a

oportunidade para – a partir da premissa de pensar com o auxílio de alguns consagrados camonistas, sobre algumas expressões amorosas e eróticas em Camões – tecer a meu modo, como o título da comunicação bem indica, uma resposta necessária a essa crônica tão mal disposta.

Assim sendo, passo ao referido texto:

Por conta de uma coluna publicada há algumas semanas, fui convidado para participar de um programa de rádio. Um programa literário. O negócio era tentar explicar como o início de um livro pode se assemelhar ao início de um namoro. Ou o que vale mais: uma boa frase de abertura ou um bom beijo. Mais ou menos isso. Topei. Como o programa tem um perfil educativo, pediram que eu separasse exemplos na língua portuguesa. Coisa fácil. Saquei das estantes Jorge Amado, Machado de Assis, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Caio Fernando de Abreu e Paulo Coelho. Quis tirar onda, também. Separei *Os Lusíadas*. Um erro. Camões ferrou comigo.

*As armas e os bares assinalados / Que da ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / passaram ainda além da Taprobana.*

Como o programa seria gravado por telefone, escrevi os primeiros versos do livro na tela do meu computador, com cuidado especial na palavra Taprobana, escrita em fonte 18. Algo me dizia que não iria além da Taprobana. Quando comecei a declamar a longa viagem do navegador português, a palavrinha atropelava as outras como se tivesse pressa de sair da minha boca. Não é uma palavra fácil. Taprobana, taprobana. Me senti como no dia em que, numa sala do Ibeu assisti a meu irmão tentar, inutilmente, ler um texto que começava com *The first railroad in the world*. Parecia um sapo coaxando. Um fiasco presenciado por um bando de garotinhos que já tinham ido pelo menos três vezes à Disney e pronunciavam *railroad* com a intimidade de quem diz Pato Donald. Comigo não foi muito diferente. Mesmo tendo apenas uma atônita repórter como platéia, a Taprobana saiu da minha boca com a fluência de um tigre dois tigres três tigres.

Não era a primeira vez que Taprobana emperrava minha vida. Na época da faculdade, freqüentei uma oficina literária que, durante um mês inteiro, estudou *Os Lusíadas*. Opção nossa, diga-se. Taprobana sempre foi o marco da turma. Ir além de Taprobana era mais ou menos como estar pra lá de Marrakesh. Ou pra lá de Bagdá. Um salvo-conduto que significaria domínio da língua ou insanidade completa. Eu me enquadrava mais na segunda opção. Muitas vezes me perguntava o que fazia ali, tentando decifrar a alma viajante de Camões, enquanto alguns de meus melhores camaradas estavam em outra turma, estudando poesia contemporânea. Lá, as garotas usavam saia curta, óculos de aro vermelho, sandálias havaianas, tinham sardas no nariz e liam seus próprios poemas enquanto faziam charme enrolando o cabelo na ponta da caneta Bic. As meninas adoravam Paulo Leminski. E amavam Ana Cristina Cesar.

*Olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue nas gengivas.*

Ana Cristina César ajudava um bocado na hora de impressionar garotas. É possível que exista, mas não conheço ninguém que tenha arrumado mulher com Camões. Camões normalmente fala de mundos exclusivamente masculinos, ainda que haja gente que estranhe sua fixação por marinheiros e capitães. Há amor, claro, mas falta sexo em Camões. Tínhamos uns 18 anos, era difícil enxergar sexo entre tormentas, aurora boreal e taprobanas. As garotas queriam ouvir coisas mais diretas. Como Ana C, por exemplo. Ou Bukowski.

*E ela entra / com o cabelo nos rolinhos / e um robe de seda / estampado de Coelho e passarinho / e ela trouxe a sua própria garrafa / à qual gloriosamente acrescento / 2 copos.*

Era mais ou menos isso que eu queria ter dito no programa da rádio. Não o poema do Bukowski, mas que um bom começo de livro

pode valer por um bom beijo. Impressiona bem. Mas não arrisque um livro qualquer. Seja sensato. Prefira os que tenham gente de verdade, garotas com rolinhos no cabelo, suor, sangue nas gengivas, sardas no nariz, desespero e sonho. Se, por uma desgraça, só tiver Camões em suas mãos, não tente ir além da taprobana. Prefira o beijo.

P.S.: Taprobana era o nome dado pelos portugueses à ilha que mais tarde viria a se chamar Ceilão e hoje em dia atende pelo nome de Sri Lanka. Geograficamente falando, Taprobana é, portanto, pra lá de Marrakesh e pra lá de Bagdá (Lemos, 2005: 2).

Acredito que muitos, como eu, já devem estar boquiabertos e sem reação diante do conjunto de declarações infundadas, atestando uma total falta de conhecimento da poética camoniana, não só da épica, mas também da lírica (isso, para não mencionar o teatro e mesmo a sua curta, mas significativa, produção epistolar).<sup>62</sup> A grande questão, já por si só, incoerente e absurda, centra-se numa questão "ultra existencial" e de "suma importância" para a fortuna crítica camoniana: se o início de *Os Lusíadas* valeria mais que um bom beijo ou o início de um namoro (*sic*).

Se a capacidade de desenvolvimento argumentativo do autor já demonstra uma confiabilidade muito frágil (já que nivela autores tão díspares como Machado de Assis e Paulo Coelho, por exemplo), certo é que reduzir as produções épica e lírica camonianas a uma afirmação taxativa, como a da chamada da crônica, revela a incapacidade de Renato Lemos em perceber aquilo que David Mourão-Ferreira chama a atenção no episódio da "Ilha dos Amores", no Canto IX de *Os Lusíadas*, como uma das marcas fundamentais dos versos camonianos:

[...] a primeira surpresa que o micro-episódio contém refere-se à extrema e clara erotização dos seus componentes, erotização essa que não encontra paralelo na lírica amorosa de Camões. [...] É impossível não referenciar idênticos valores em inúmeros outros passos que, sendo de renúncia, não cessam de cantar, ao nível fonemático, o apetite da não renúncia, o desejo da posse, quando não mesmo a presença próxima de uma atingida plenitude física (Mourão-Ferreira, 1989: 56-57).

Claro que a tese de Mourão-Ferreira pode ser argumentada a partir da leitura de outros textos da lírica camoniana, como, por exemplo, o soneto «Transforma-se o amador na coisa amada, / por virtude do muito imaginar» (Camões, 1988: 90), ou, ainda, a conhecida Ode VI «Pode um desejo imenso / arder no peito tanto / que à branda e a viva alma o fogo intenso / lhe gaste as nódoas do terreno manto, / e purifique em tanta alteza o espírito / com olhos imortais / que faz que leia mais do que vê escrito» (Camões, 1988: 154). Mas é certo também que, ao contrário do que afirma Renato Lemos (2005), não falta sexo em Camões, entendendo que o sentido empregado para o termo parece estar direcionado ao desejo e à concretização erótica do encontro entre dois corpos (um masculino e outro feminino, diga-se de passagem).<sup>63</sup>

Um dos pontos principais a ser destacado nesse início de reflexão encontra-se na separação antagônica que o colunista faz entre os conceitos de amor e sexo, colocando-os numa esfera de contrários que, nem sempre, é suficiente para uma compreensão plena dos seus significados. Nesse sentido, vale a pena recuperar a incontornável definição de Jorge de Sena, que, ao contrário de uma duplicidade maniqueísta, concebe uma junção entre as esferas física e abstrata,

**62** - É preciso já adiantar que a fortuna crítica camoniana conta com número

expressivo e considerável de textos que se dedicam à presença do amor nas suas mais distintas formas e em categorias genológicas diversas e às derivações eróticas do tema. No entanto, em relação específica ao teatro e à epistolografia, é preciso referendar os incontornáveis ensaios *O amor no teatro camoniano*, de Cleonice Berardinelli (2000), e *Camões e o imaginário da malandragem*, de Helder Macedo (2009).

**63** - A respeito do amor, do desejo erótico, das personagens femininas e das junções e interfaces que estes assumem na obra camoniana, sugiro a leitura dos estudos de Afrânio Peixoto (1944), Cleonice Berardinelli (2000), Helder Macedo (1980, 1998), Jorge de Sena (1970, 1992), Maria Helena Ribeiro da Cunha (1989), Rita Marnoto (2007) e Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1999).



num estado permanente de ebulição:

Amor é termo ambíguo que se aplica igualmente à vida sexual ou ao desejo puramente sexual (e o admitir-se que esse desejo possa existir, sem «amor», implica já certa concepção deste), como também à variedade de emoções e paixões eróticas ligadas ao sexo (e reguladas socialmente pela tradição, os costumes, a cultura, a religião, etc.), e ainda a uma vasta gama de progressivas abstracções ou sublimações do complexo sexual (amor do próximo, amor da humanidade, amor de Deus, o amor como ente epistemológico, etc.). De um ponto de vista erótico-social, o amor tem sido «puro» ou «impuro», «normal» ou «anormal», «santificado» ou «pecaminoso», admitido ou proibido por tabus sociais, etc. – e a coincidência entre o «sim» e o «não», como entre a teoria e a prática, tem variado muito com a história e os grupos sociais, desde a mais alta Antiguidade: o que a literatura tem espalhado, quer expressamente, quer indirectamente, quer criticamente, quer pelo que pode interpretar-se do que foi dito ou não dito (Sena, 1992: 25-26).

Ou seja, para Jorge de Sena, não existe aquela possibilidade de uma separação tácita e excludente em que o amor subtrai o desejo erótico-sexual e vice-versa. Antes, defende uma gama múltipla e distintiva em que os princípios não compartilham de uma propriedade excludente. Logo, ao que tudo indica, aquela concepção separatista entre amor e sexo tende a preencher uma concepção ainda marcada por um conservadorismo convencional, o que não me parece, portanto, ser o melhor caminho para se argumentar sobre as expressões amorosas e eróticas no escopo camoniano.

Nesse sentido, a riqueza multimodal do famoso episódio, localizado no penúltimo Canto de *Os Lusíadas*, surge revigorada nas concepções da própria fortuna crítica camoniana. Até porque há os que apontam para a necessidade de não se reduzir a sua leitura exclusivamente à dimensão físico-amorosa ou às instâncias referentes ao momento em que Vênus faz surgir do mar a «ínsula divina / Ornada de esmaltado e verde arreo» (Camões, 2012: 298), tal como adverte, por exemplo, Vítor Manuel de Aguiar e Silva:

Lido, com frequência, tão-só ao nível da literalidade, erroneamente reduzido, muitas vezes, às estâncias que narram e descrevem a perseguição amorosa movida pelos nautas lusíadas às esplendorosas ninfas, deficientemente relacionado, amiúde, com a estrutura global da epopeia, não é de estranhar que este episódio se tenha transformado, aos olhos de muita gente, no «pomo proibido» de *Os Lusíadas* – um episódio que os adolescentes lêem mais ou menos clandestinamente, que a escola secundária ignora pudorosamente e que os moralistas mais rígidos gostariam decerto de expungir de uma edição *ad usum delphini*... Voltaire, que tão mal compreendeu e julgou *Os Lusíadas*, não hesitou mesmo em afirmar que a Ilha de Vênus criada por Camões «ressemble plus à un musico d'Amsterdam qu'à quelque chose d'honnête»... Cremos que a verdade é outra e que este episódio requer uma leitura simbólica que o próprio poeta explicitamente indicou (Aguiar e Silva, 1999: 131).

Na verdade, o reconhecido camonista defende uma série de aspectos a respeito do famoso episódio, dentre eles, a verificação das fontes literárias da "Ilha dos Amores", as funções simbólicas e sensitivas construídas na efabulação épica e, é claro, a presença impactante do Amor, enquanto «a força ou o princípio, que corrige os desvios, erros e

vícios perturbadores da lei que deve imperar no mundo» (Aguilar e Silva, 1999: 136). No meu entender, aqui reside um detalhe muito particular do pensamento do ilustre investigador português, na medida em que sublinha a capacidade camoniana de superação de certos pressupostos neoplatonistas, que concebem o sentimento amoroso nesse viés redentor. Segundo ele, ao dimensionar essa potência metamorfoseadora não restrita a uma esfera idealizante, mas condicionada a um princípio físico e sensorial, o Amor não deixa de comparecer nos versos épicos, e este não se desliga de uma outra ênfase temática, muito cara também ao autor de *Os Lusíadas*: o desconcerto do mundo (Aguilar e Silva, 1999: 136-137).

Num caminho diverso deste, Jorge de Sena observa as ocorrências do amor, na lírica e na épica camonianas, e as forças potencializadores de uma particularidade que faz Camões superar os dispositivos estéticos neoplatônicos. Segundo ele,

Há em Camões, e não tem sido notado, uma tolerância infinita, um sentido da liberdade erótica, uma consciência da dignidade última do prazer sensual qualquer que ele seja, que quase não tem par na literatura portuguesa, e que raras vezes, no mais profundo sentido, terá atingido a audácia que tem nele. Toda a sua epopeia é muito menos, ao contrário do que se tem visto, a celebração da História de Portugal e das glórias do Oriente, que o subordinar tudo isso à epifania magnífica da Ilha dos Amores (e o episódio deve ser lido atentamente desde os seus inícios no encontro preparatório entre Vênus e o Amor), pela qual a História e a Viagem são uma demanda do Paraíso Perdido, e, neste, a celebração vitoriosa do sexo despojado de qualquer pecado original (Sena, 1992: 51).

Fica clara a objeção de Jorge de Sena em compreender a épica camoniana apenas como um canto de heroísmo aos feitos históricos de Portugal na disputa expansionista do Renascimento europeu. Ao que tudo indica, não terá sido à toa o fato de o poeta quinhentista ter colocado o famoso episódio da Ilha dos Amores já nos momentos finais da epopeia, tornando-o assim um momento ápice da aventura marítima. Interessante notar que, nesta conjugação em favor de um clímax erótico, Sena defende o *locus* da ilha, onde o amor se manifesta numa «celebração vitoriosa do sexo despojado de qualquer pecado original» (Sena, 1992: 51). Em outras palavras, para ele, o amor não oblitera o desejo e não se separa da experiência sexual. Fundidos numa única energia, amor e desejo constituem manifestações humanas despojadas de qualquer tipo de moralismo ou categorização pecaminosa.

Ora, percebe-se nessa multiplicidade de vieses de leitura que o famoso episódio da "Ilha dos Amores" abriga uma abertura incomum em termos de possibilidades interpretativas. Dentre estas, é inegável que o *locus* insular consagra e efetiva um desejo erótico que não recusa a experiência amorosa como fonte de conhecimento, tese, aliás, desenvolvida igualmente por Helder Macedo, primeiro em *Camões e a viagem iniciática* (1980), e depois em *Viagens do olhar* (1998, mais especificamente no ensaio "Apetite e razão na lírica camoniana").

Ora, se, tal como defende Jorge de Sena, Camões é um poeta que «radicalmente se afasta do neo-platonismo em que a experiência é sobretudo meditação espiritual» (Sena, 1992: 51), na sequência de cantos de *Os Lusíadas*, muito antes do Canto IX, não há como não mencionar a cena de puro despojamento erótico já no Canto II, quando Vênus se vale

dos seus atributos físicos para seduzir Júpiter em favor dos portugueses:

*Cum delgado cendal as partes cobre,  
De quem vergonha é natural reparo,  
Porém nem tudo esconde nem descobre  
O véu, dos roxos lírios pouco avaro:  
Mas, pera, que o desejo acenda e dobre,  
Lhe põe diante aquele objecto raro.  
Já se sentem no Céu, por toda a parte,  
Ciúmes em Vulcano, Amor em Marte.  
[...]  
E destas brandas mostras comovido,  
Que moveram de um tigre o peito duro,  
Co vulto alegre, qual do Céu subido,  
Torna sereno e claro o ar escuro,  
As lágrimas lhe alimpa, e, acendido  
Na face a beija, e abraça o colo puro;  
De modo que dali, se só se achara,  
Outro novo Cupido se gèrara*  
(Camões, 2012: 108-109).

Nítida, com toda a conjugação imagética que o poeta tinha à disposição na época, a cena transpira um erotismo, cuja dimensão pretensamente incestuosa é superada, na medida em que tais uniões entre figuras olímpicas eram consideradas naturais para a manutenção da pureza das linhagens divinas (Grimal, 1992). A grande questão é que, depois de ver diante de si o «objecto raro» de Vênus, oferecido com os galanteios da deusa, Júpiter tem uma reação física imediata, indicada pela expressão verbal «pera que o desejo “acenda” e dobre» e confirmada na descrição corporal «acendido». Ora, se há alguma dúvida de que o líder do Olimpo reage com uma ereção, como qualquer homem, aliás, poderia reagir, é preciso lembrar que tais dinâmicas do desejo não são figuradas como meros efeitos colaterais. Antes, podem ser entendidas como uma manifestação física de conhecimento, seja do sujeito em relação ao seu próprio corpo, seja do outro em relação ao corpo alheio, ou, ainda, do próprio sentimento posto em causa.

Tal como relembra e esclarece Marcia Arruda Franco (2011), um dos primeiros camonistas a observar as aproximações da anatomia feminina, exatamente entre os «roxos lírios» (Camões, 2012: 108) de Vênus (o “objecto raro” mencionado no Canto II) e as «brancas flores» (Camões, 2012: 162) de Inês de Castro (Canto III), foi Afrânio Peixoto (1876-1947), num apurado estudo, de dimensões muito *avant la lettre*, onde observava as figurações físicas das duas personagens femininas e as suas comparações imagéticas florais e botânicas. Ou seja, a partir das primeiras e inovadoras investidas do camonista brasileiro, já em 1924 – data de publicação do ensaio “Camões e a medicina”, onde as mencionadas comparações surgem pela primeira vez e com um minudente escrutínio sobre as disposições e variações coloristas, entre roxo e vermelho, na poesia épica de Camões (Peixoto, 1944) –, é possível identificar outras reverberações analíticas – algumas delas já aqui referidas – nesse mesmo sentido, ainda que cada uma delas resguarde as suas particularidades na abordagem desses aspectos (Mourão-Ferreira, 1989; Macedo, 1980, 1992; Sena, 1970, 1992; Silveira, 2003; Souza, 2018).

Fico a me interrogar, portanto, se, a partir da cena sensual entre as duas divindades olímpicas (Canto II), não será a experiência do «flagrante tesão incestuoso de Júpiter» (Souza, 2018: 180), na feliz expres-

são de Paulo Ricardo Braz de Souza (2018), uma outra forma do poeta colocar em prática o exercício da paixão erótica «servida pela sensual racionalidade de quem prefere o conhecimento do outro à obliteração do outro»? Daí, a necessidade de incluir «a percepção da diferença, o reconhecimento positivo do outro» (Macedo, 1998: 384), numa fusão, a partir das duas figuras olímpicas em estado explícito de gozo, em que se dinamiza um deleite naquela «desmistificação das convenções dominantes do amor cortês, assumindo e exibindo uma urgência sexual de prosélito profano» (Macedo, 1998: 373). Assim sendo, a expressão amorosa não oblitera a «força criadora da sexualidade» (Macedo, 1998: 377), mas dela se vale para transformar o apetite em razão e a razão em conhecimento.

Ainda que complementares, essas forças dinâmicas põem em evidência aquilo «que move o amor na poesia de Camões» (Silveira, 2003: 101), qual seja, as contrariedades e os instrumentos utilizados pelo poeta para conjugar, costurar e efabular temas «entre pólos extremos que, no entanto, são não plenos nem definitivos» (Silveira, 2003: 105). Tal como postula Jorge Fernandes da Silveira (2003), aí reside a possível compreensão de uma disparidade que não exclui, mas apela para a junção e a interfusão.

Logo, aquela premissa de que o interesse de Camões por «mundos exclusivamente masculinos» e «sua fixação por marinheiros e capitães» (Lemos, 2005: 2) não o permitem articular cenas de sexo, como defende Renato Lemos (2005), não me soa nada plausível, posto que o interesse nos «barões assinalados» (Camões, 2012: 71) ultrapassa o mero reducionismo físico e estende-se a um projeto de expansão colonial, então vigente no século XVI. Ainda assim, sugerir de forma pejorativa a ausência de figuras femininas e, por conseguinte, de possibilidades de manifestações eróticas explícitas, infere num total desconhecimento das principais passagens e potencialidades estéticas da épica camoniana.

E já que o colunista declara a dificuldade em «enxergar sexo entre tormentas, aurora boreal e tapobanas» (Lemos, 2005: 2), acredito ser necessário recordar um outro episódio que refuta definitivamente tal argumento. Refiro-me à plástica e cinematográfica cena da tempestade, no Canto VI, em que Vasco da Gama invoca a «Divina Guarda, angélica, celeste» (Camões, 2012: 239) e recebe, em contrapartida, a resposta de Vênus, o amor na sua mais pujante manifestação. E numa disposição cênica, em que a deusa prepara as ninfas com «grinaldas [...] de várias cores», com suas «roxas flores / Sobre ouro natural», que as deixavam «mais fermosas [...] que as estrelas» (Camões, 2012: 240), não me parece incoerente pensar numa deliciosa e anacrônica exibição de um amor físico concretizado, cujo clímax se dá em deleites sado-masoquistas, com ninfas *dominatrix*, acorrentando e transformando as personagens masculinas em doces e mansas criaturas:

Assi foi; porque tanto que chegaram  
 À vista delas, logo lhe falecem  
 As forças com que dantes pejejaram,  
 E já como rendidos lhe obedecem;  
 Os pés e mãos parece que lhe ataram  
 Os cabelos que os raios escurecem.  
 A Bóreas, que do peito mais queria,  
 Assim disse a belíssima Oritia:

— «Não creias, fero Bóreas, que te creio  
 Que me tiveste nunca amor constante,  
 Que brandura é de amor mais certo arreio  
 E não convém furor a firme amante.  
 Se já não pões a tanta insânia freio,  
 Não esperes de mi, daqui em diante,  
 Que possa mais amar-te, mas temer-te;  
 Que amor, contigo, em medo se converte.»

Assim mesmo a formosa Galatéia  
 Dizia ao fero Noto, que bem sabe  
 Que dias há que em vê-la se recreia,  
 E bem crê que com ele tudo acabe.  
 Não sabe o bravo tanto bem se o creia,  
 Que o coração no peito lhe não cabe;  
 De contente de ver que a dama o manda,  
 Pouco cuida que faz, se logo abandona.

Desta maneira as outras amansavam  
 Subitamente os outros amadores;  
 E logo à linda Vênus se entregavam,  
 Amansadas as iras e os furores.  
 Ela lhe prometeu, vendo que amavam,  
 Sempiterno favor em seus amores,  
 Nas belas mãos tomando-lhe homenagem  
 De lhe serem leais esta viagem  
 (Camões, 2012: 241; grifos meus).

No meu entender, toda essa sequência cênica revigora aquele mesmo pendor colorista, observado já no Canto II (basta observar que os «roxos lírios» de Vênus reaparecem transfigurados na variante imagética das “roxas flores” das entidades míticas!). A sedução das ninfas, a rendição dos ventos e a mudança de movimento da agitação da tempestade à calma diante do abrandamento obediente de Bóreas e Noto confirmam aquela exatidão de Camões «na descrição pinturesca», porque, tal como a cena acima revela, «suas tintas são as naturais» (Peixoto, 1944: 261). Através da articulação destas e da composição (com fortes e adiantadas sequências cinematográficas) da tempestade, expõe-se um jogo amoroso de dissimulação, domínio e subjugação e, conseqüentemente, o poeta acaba por seduzir o leitor pela capacidade não só com que efabula os efeitos colaterais das ninfas sobre as divindades aéreas, mas também como alegoriza certos comportamentos humanos dentro dos próprios códigos sócio-ético-afetivos presentes no século XVI. Vale lembrar, nesse sentido, que, como bem explica Achillo Olivieri, no contexto renascentista europeu, «a beleza do corpo feminino importa menos que suas *capacidades eróticas* ou reprodutoras» (Olivieri, 1985: 115; grifos meus).

Na descoberta das potências de poderio e controle sobre o outro masculino, a dominação das ninfas sobre os ventos – entendidos por Hélder Macedo como «símbolos arquetipais do fálico poder masculino» (Macedo, 1980: 45) – sugere uma outra percepção das relações amorosas, porque aponta para uma desconstrução do ideal do amor cortês, afinal, não são elas (as ninfas) que performatizam uma forma de vivência erótica, em que as palavras e os gestos femininos rendem, atam, abrandam, amansam, mandam e fazem ser obedecidas os olímpicos representantes de um poder masculino? Este, agora, se vê rendido diante de encantos aos quais não consegue se desvencilhar e parecem

mesmo desfrutar de um gozo erótico nessa dominação.

Sobre esta passagem, Jorge de Sena entende-a na totalidade estrutural do Canto VI, sem a desconectar das passagens anteriores (sobre tudo, a narração do episódio cavalheiresco dos “Doze de Inglaterra”), mostrando um equilíbrio de composição poética visível e que explica, de certo modo, a performance esperada dos «barões assinalados» (Camões, 2012: 71). Segundo ele,

Parece que não poderia mais equilibradamente se indicada, após a simultaneidade dos deuses e do heroísmo gratuito (que é literatura a par da tempestade «real» que está já desencadeada após o episódio dos Doze cavaleiros), a sucessão da acção benéfica da Divina Graça que Vénus é, do triunfo da travessia e das concepções do poeta sobre o Heroísmo que atinge as metas a que se propõe (Sena, 1970: 151).

A explicação de Jorge de Sena ilumina e explica de forma mais abrangente toda essa sequência do Canto VI. Isto porque, mesmo dentro do conjunto total das cenas sequenciadas do referido canto, esse redirecionamento dos comportamentos amorosos encena o jogo de ferocidade masculina subjugada diante de uma sedutora dominação feminina. Se compararmos essa dominação das ninfas sobre os ventos com a postura destas assumida diante dos “barões assinalados” nas índicas praias da “Ilha dos Amores”, logo se percebe uma consolidação do imaginário expansionista, na medida em que, enquanto os deuses e seus representantes se curvam diante dos encantos femininos, os portugueses são aqueles que ocupam a terra, colonizam esses corpos e, com estes, desfrutam uma paradisíaca e transcendental experiência físico-erótica, numa fusão simbólica de hegemonia. Afinal, dominar a ilha, realizar-se eroticamente num divertimento de puro êxtase e prazer consensuais não ratifica o poderio dominador do projeto colonialista português?

Olhados a partir da ótica do século XXI, os versos de *Os Lusíadas* bem poderiam instigar uma série de debates em que o amor, o desejo e o sexo não são apenas exclusivamente manifestações afetivas e/ou físicas, mas estariam também inseridos num acentuado e explícito projeto político.

Concluo, portanto, refutando aquela ideia absurda e infundada de que falta sexo em Camões, até porque tal premissa seria equivalente a uma afirmação mais disparatada em sugerir que não haveria sexo no Portugal do século XVI. Há, e os seus versos são suficientes para provar. Longe de ser «um livro qualquer» (Lemos, 2005: 2 – *sic!*), como indica o colunista, *Os Lusíadas* ainda continuam uma fonte inesgotável de referências intertextuais, artísticas, culturais e filosóficas. Daí, fico a me interrogar se uma oficina de um mês teria realmente sido suficiente para compreender uma dimensão tão rica. Por outro lado, também isto não me convence como uma desculpa razoável para o injustificável.

Perdoem-me a forma absolutamente sucinta com que lido com elementos tão múltiplos e ricos na sua natureza, mas, se ainda alguma dúvida resta dessa presença efetiva do desejo e da concretização erótico-sexual como fontes de experiência e de conhecimento, deixo o desafio contido nos versos da épica camoniana e com eles concluo a minha intervenção, agradecendo a atenção de todos:

Oh, que famintos beijos na floresta,  
 E que mimoso choro que soava!  
 Que afagos tão suaves, que ira honesta,  
 Que em risinhos alegres se tornava!  
 O que mais passam na manhã e na sesta,  
 Que Vênus com prazeres inflamava,  
 Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;  
 Mas julgue-o quem não pode experi-  
 mentá-lo  
 (Camões, 2012: 313).

## Bibliografia

- Aguiar e Silva, V.M. de (1999). *Camões: labirintos e fascínios*. Co-tovia. Lisboa.
- Berardinelli, C. (2000). *Estudos camonianos*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro.
- Camões, L. de (2012). *Os Lusíadas*. Porto Editora. Porto.
- Camões, L. de (1988). *Poesia lírica*. Ulisséia. Lisboa.
- Cunha, M.H.R. da (1989). *A dialéctica do desejo em Camões*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.
- Franco, M.A. (2011). Afrânio Peixoto. Em: Aguiar e Silva, V. (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Leya. São Paulo.
- Lemos, R. (2005). Muito além da Taprobana. *Jornal do Brasil | Caderno B*, 20 de março. p. 2.
- Macedo, H. (1998). Apetite e razão na lírica camoniana. Em: Macedo, H. e Gil, F., *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*. Campo das Letras. Porto. pp. 371-394.
- Macedo, H. (1980). *Camões e a viagem iniciativa*. Moraes Editores. Lisboa.
- Macedo, H. (2009). Camões e o imaginário da malandragem. Em: Rios, O. (org.), *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. UEA Edições. Manaus. pp. 37-45.
- Marnoto, R. (2007). *Sete ensaios camonianos*. Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Coimbra.
- Mourão-Ferreira, D. (1989). Os ócios do ofício. Crônicas e ensaios. Guimarães Editores. Lisboa.
- Olivieri, A. (1985). Erotismo e grupos sociais em Veneza no século XVI: a cortesã. Em: Ariès, P. e Békin, A. (orgs.), *Sexualidades ocidentais. Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade* (Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina Ferreira Stummer, Trad.). Brasiliense. São Paulo. pp. 115-122.
- Peixoto, A. (1944). *Ensaio camonianos*. W.M. Jackson, Inc. Editores. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre.
- Sena, J. de (1970). *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Portugália Editora. Lisboa.
- Sena, J. de (1992). *Amor e outros verbetes*. Edições 70. Lisboa.
- Silveira, J.F. da (2003). *Verso com verso*. Angelus Novus. Coimbra.
- Souza, P.R.B. de (2018). *Das artes da servidão: Camões e o amor do mundo*. Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro.



# “O sol é grande” / “Die Sonn’ ist groß” – A tradução da poesia de Sá de Miranda para alemão

Orlando Grossegeße<sup>64</sup>

**64** - Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

**65** - No âmbito da elaboração do verbete sobre esta temática para o *Dicionário de Francisco de Sá de Miranda* que me foi solicitado pelo meu colega da Universidade do Minho e diretor do Centro de Estudos Mirandinos, Sérgio Guimarães de Sousa. Todas as traduções sem indicação bibliográfica são do autor deste artigo, com o texto original ou entre parênteses retos ou em nota de rodapé. Agradeço a Sofia Campos e Luís Lopes as sucessivas revisões deste artigo.

**66** - Neste sentido, não deixa de ser significativo o título *Poetas que não eram Camões / Poets Who Weren't Camões* da antologia bilingue organizada por Landeg e Alves (2018), que abrange Sá de Miranda.

**E**ste artigo nasce da investigação em curso sobre a receção de Sá de Miranda no espaço cultural de língua alemã.<sup>65</sup> Divide-se em duas partes: em primeiro lugar, uma contextualização, focando, em termos históricos, o início do século XIX e, em termos de género literário, a poesia; em segundo lugar, a própria trajetória da tradução da poesia de Sá de Miranda até meados do século XX. Nesta trajetória destacaremos o soneto com o *incipit* “O sol é grande, caem co’a calma as aves”, repetidas vezes traduzido, ilustrando com breves comentários as transformações da lírica mirandina na cultura alemã através da ação translatória.

No cânone tradicional da Literatura Portuguesa, a posição de Sá de Miranda é minorizada perante a centralidade atribuída a Luís de Camões, nascido quarenta anos mais tarde, não só para a expressão literária da Época dos Descobrimentos, mas também para a génese do próprio discurso da identidade nacional, sendo o autor da epopeia *Os Lusíadas*. Esta constelação não deixa de repercutir na história de receção da Literatura Portuguesa noutras línguas e culturas.<sup>66</sup> No caso da receção alemã não basta falar de uma repercussão. Na verdade, a partir do início do século XIX, surge uma idealização de Luís de Camões, um genuíno culto, que só se explica pela situação dos países de língua alemã nesta fase final do Sacro Império Romano-Germânico.

De facto, após as invasões francesas e, a partir de 1799, napoleónicas, a maioria destes países foi-se integrando e reconfigurando na Confederação do Reno, fundado por Napoleão em 1806, ano terminal do Sacro Império. A Batalha das Nações de 1813, em alemão *Völkerschlacht* – “Batalha dos Povos”, e as chamadas “Guerras de Libertação” – (*Befreiungskriege*) marcam o ponto de viragem que leva à derrota do Império napoleónico e ao auge de um sentimento burguês patriótico para uma nação alemã surgida através da união dos povos germânicos, subsequentemente abafado pelo Congresso de Viena que, em 1815, restaura a “ordem antiga”.

É importante partirmos desta contextualização, mesmo nestes termos muito resumidos, para entender o pensamento da burguesia liberal

67 - Não entremos em mais detalhes. Tudo isto se encontra sobejamente estudado, como demonstra a introdução bem documentada de *Camões na Alemanha* (Martins e Garraio, 2000).

que leva ao grande interesse pela Literatura Portuguesa indissociável do culto em torno de Luís de Camões. De acordo com este pensamento, a literatura “nacional” deve assumir um papel fulcral em fomentar o processo social e político de unificação. No centro desta missão surge o género idealizado da “epopeia nacional” (*Nationalepos*) ou da epopeia de um povo. Os filólogos encontram o seu modelo pós-clássico mais bem conseguido em *Os Lusíadas*, que, como tal, se torna rapidamente célebre. Basta recordar os versos do soneto intitulado “An Camoëns”, que Friedrich Schlegel escreveu provavelmente em 1802, portanto na fase inicial das invasões napoleónicas, em Paris: «Sey, Camoëns, denn mein Vorbild! Lass mich's wagen, / Des deutschen Ruhms Urkunde aus den Wogen / Empor zu halten, an die Rettung glaubend» [«Sê, Camões, o meu modelo! Faz com que eu ouse / Elevar das vagas o monumento da glória alemã, / Acreditando na salvação»] (Schlegel, 1807).

Sem entrar em detalhes, este entusiasmo por Camões, como referência central de um salvamento da nação através da epopeia, foi desencadeando não só uma vaga de traduções da obra camoniana, tendo naturalmente o seu foco em *Os Lusíadas*, repetidas vezes traduzidos parcialmente e na íntegra, mas também a produção de ficção biográfica em volta do poeta, em forma narrativa e dramática, sem falar da prolífica iconografia.<sup>67</sup> O que aqui interessa é o facto de uma parte dos seguidores deste entusiasmo, que se deve muito à ação pioneira dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, também traduzir poesias de Sá de Miranda. Destacamos três nomes: Friedrich Bouterwek, autor da primeira tradução alemã de um poema mirandino; Louis von Arentsschildt e Wilhelm Storck, ambos focados na poesia camoniana, sendo o primeiro poeta e o segundo filólogo.

Portanto, a história da receção de Sá de Miranda tem os seus inícios na esteira do interesse que Luís de Camões suscita em terras germânicas, centrado no *épico*, no entanto intimamente articulado com o *lírico* através do conceito alemão abrangente de *Gedicht* (poema épico / epopeia lírica). A ideia da unidade entre obra lírica e épica não só emana das facetas de Camões como amante, soldado e poeta, que na visão biografista – também desenvolvida por autores alemães – se complementam, mas também da própria “natureza” da língua e da poesia portuguesa, no seio de uma definição essencialista, desenvolvida por Friedrich Schlegel a partir da poesia camoniana:

In seinen kleinen lyrischen Gedichten finden sich alle Vorzüge, die ich bisher an der portugiesischen Sprache und Dichtkunst überhaupt gepriesen habe: Anmuth und tiefes Gefühl, das Kindliche, Zarte, alle Züggigkeit des Genusses und die hinreißendste Schwermuth; [...]. [Nos seus pequenos poemas líricos encontram-se todas as qualidades que elogiei na língua e poesia portuguesas em geral: graça e emoção profunda, o infantil, a meiguice, toda a passagem fugaz do deleite, e a melancolia mais cativante] (Schlegel, 1803: 28).

Esta qualidade lírica, atribuída à língua portuguesa, contribui para a sua valorização como “romântica” natural, portanto como fundacional do conceito de *Romantik*, juntamente com outras línguas românicas. Surge assim um discurso essencialista acerca da língua portuguesa como privilegiada pelas suas qualidades líricas. Este discurso articula-se com a idealização do génio de Luís de Camões, não só épico, mas também lírico, o que fomenta a tradução de outros poetas portugueses,

entre os quais Sá de Miranda. Portanto, podemos concluir que o culto de Camões possibilita a receção de Sá de Miranda nos países de língua alemã, mas também a condiciona de certo modo.

Este condicionamento repercute nas próprias traduções. Para entender esta repercussão, torna-se necessário refletir sobre a tradução no Romantismo alemão, recuando para tal até ao *Sturm und Drang*, por volta de 1770. Fora da filologia alemã, este movimento é tratado no contexto europeu como pré-romântico, no entanto com características próprias. O ideal da poesia e da epopeia do povo ganha força com a receção inicialmente eufórica dos cantos de Ossian, que repercute na vida literária e cultural alemã mesmo depois de confirmada a sua falsificação por James Macpherson (chegando a haver, entre 1768 e 1811, catorze edições completas em tradução alemã).<sup>68</sup> Para Johann Gottfried Herder, trata-se de um caso exemplar para recuperar, em analogia, uma literatura de língua alemã nascida do “espírito do povo” (*Volksgeist*) face à literatura que imita a Antiguidade greco-latina.<sup>69</sup>

A atividade translatória cumpre neste projeto um papel oposto à apropriação por uma língua e cultura hegemónicas. Trata-se de conhecer os povos “por dentro” e “através de si próprio” na sua essência, privilegiando a poesia (épica/lírica) transmitida oralmente, cantada.<sup>70</sup> Daí a predileção pelos conceitos de “vozes” e “flores” que reaparecem nas antologias, lembrando a orientação performativa e originalidade antes da passagem para a literatura escrita e impressa que implica um alheamento indesejado.<sup>71</sup> Pretende-se intuir este estado prévio na tradução, procurando recuperar com a sua essência original também o seu nexu performativo, sendo isto condição da emancipação política – é evidente a relevância fulcral no contexto da unificação dos “povos germânicos” como projeto da burguesia liberal.

A atividade translatória pretende a «imitação análoga» destes exemplos vindos de «presentes passados, anunciando um futuro que é o nosso presente».<sup>72</sup> Portanto, trata-se de uma construção que obedece ao modelo milenarista ou messiânico, sobretudo quando foca um “bardo”, tal como Ossian e, posteriormente, Camões, como voz individual capaz de congregar uma comunidade cultural, um “povo”, na terminologia da época, que tem como “missão” a sua renovação como “nação”. Pelas datas, pode-se observar a sincronia entre as últimas ondas do Ossianismo e os começos da grande receção de Camões. É neste contexto que se situa, numa expressão não só muito reduzida, mas também condicionada, o início da tradução de Sá de Miranda.

A sua poesia ainda está ausente nos “florilégios” de August Wilhelm Schlegel: em *Blumensträuße italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (1804), unicamente Camões representa a poesia portuguesa. Para além de excertos de *Os Lusíadas*, aparecem dois sonetos e três pequenos poemas (Schlegel, 1804: 219-225). A primeira tradução alemã de um poema mirandino deve-se ao filólogo Friedrich Bouterwek (1766-1828). Ela pode ser considerada um produto secundário da sua obra principal, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* (1801-1819, 12 vols.), concretamente do volume 4 dedicado à literatura portuguesa, editado em 1805. No mesmo ano, aparece em *Neue Vesta* (Leipzig, vol. 6: 75-76) o soneto “Não sei qu’em vós mais vejo; não sei que” (117)<sup>73</sup> vertido em língua alemã sob o título “An die Geliebte”, com o *incipit*: “Was mag es sein, was ich in dir erblicke”.

**68** - Sobre o Ossianismo alemão *vd.* a edição comentada em quatro volumes de documentos de receção e de traduções, organizada por Wolf Gerhard Schmidt em 2003-04, na sequência da sua investigação (Schmidt, 2003).

**69** - O ensaio fundamental, só publicado em 1773, é *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*. Para além de Ossian, *Reliques of Ancient English Poetry* (ed. Thomas Percy, 1865) serviu de referência principal.

**70** - Nas limitações deste artigo, referimo-nos de forma muito sucinta a aspetos translatórios do «universalismo anti-colonial de Herder», analisado por Andreas Poltermann (1997: 236-259).

**71** - Cf. Poltermann (1997: 244-251), comentando os reflexos desta problemática no pensamento de Herder e na edição póstuma de *Stimmen der Völker in Liedern* (1807).

**72** - «Das heißt auch, daß Vergangenheiten [...] als vergangene Gegenwarten zu behandeln sind, die auf eine Zukunft hinweisen, die unsere Gegenwart ist. [...] das dynamisierte Aktualitäts- oder Potentialitäts-verhältnis zur vergangenen Gegenwart nennt er [Herder] [...] analogisches Nachbilden» (Poltermann, 1997: 243).

**73** - Numeração de acordo com a edição de Rodrigues Lapa (Sá de Miranda, 1976), que difere da numeração em Michaelis de Vasconcelos (1885), neste caso: 89 (Vasconcelos, 1885: 75).

**74** - Referimo-nos somente ao que Novalis define como «verändernde Übersetzung» [tradução que altera] (Novalis *apud* Strack e Eicheldinger, 2011: 149).

**75** - «schwachen Schatten des Originals». «Das unendlich Sehnsüchtige, das gleich in den ersten Zeilen liegt [...] möchte sich im Deutschen kaum mit ähnlicher Wirkung nachbilden lassen» (n.º XXII; Geibel, 1843: 188). Sendo uma trova em castelhano, este comentário não tem fundamento na definição da língua portuguesa como poética (Schlegel, 1803: 28).

**76** - Mesmo na nota falta qualquer referência a Portugal: «Die Worte: Gallizier und schönede (Gallego y villano) beziehen sich auf die in Spanien sprichwörtlich gewordene Rohheit der Gallizier» (n.º XXIII; Geibel, 1843: 188-189).

O mesmo poema aparece novamente traduzido (*incipit*: “Nicht weiß ich, was ich mehr noch in euch sehe”) no âmbito de outra história literária, traduzida do francês para alemão. Com *De la littérature du midi de l'Europe* (1813), Sismondi publicou a primeira história conjunta das literaturas românicas, da Idade Média até ao século XVIII, excetuando a literatura francesa pós-medieval, devido à sua dependência da Antiguidade greco-romana. Seguindo a abordagem dos irmãos Schlegel, compreendeu estas literaturas como expressão “natural” do romântico e, no sentido herderiano, como emanações do respetivo “espírito do povo”.

A versão alemã desta história literária em quatro volumes é editada na íntegra por Ludwig Hain, desde 1812 redator do *Brockhaus'schen Conversationslexikon*. O segundo volume, *Die spanische und portugiesische Literatur*, contém não só o referido soneto (117), mas também a primeira tradução de “O sol é grande, caem co’a calma as aves” (122), com o *incipit* “Die Sonne wächst, der Aether kühlt sich linde” (Sismondi, 1819: 564-565), para além de dois excertos da “Carta a D. João III” (135), iniciados com os célebres versos «Homem de um só parecer /...» («Wer stets Eine Meinung zeigt /...») (Sismondi, 1819: 567-568).

A primeira tradução de poesia mirandina que corresponde a uma recriação poética em contexto de antologia deve-se ao poeta Emanuel Geibel (1815-1884) que se tornou por volta de 1840 num dos poetas mais populares: tanto as suas próprias criações como as traduções foram musicadas por compositores como Robert Schumann, Hugo Wolf, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy e Karl Grammann. A sua rápida entrada no cânone da literatura nacional também se deve ao seu apoio dado à unificação alemã sob a égide da Prússia, consumada com a proclamação da fundação do Império em 1871.

Apesar do seu ecleticismo, este poeta cumpriu no sentido romântico a combinação entre atividade criativa e translatória, seguindo nas suas traduções o postulado de Novalis (Friedrich von Hardenberg) no fragmento 68 de *Blüthenstaub* (1798): «Er muß der Dichter des Dichters seyn und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können» [«ele deve ser poeta do poeta, possibilitando uma expressão verbal simultânea da sua ideia e da ideia própria do poeta»].<sup>74</sup> Na prática, isto significa uma romantização do texto original, alheado-o, no caso de Sá de Miranda, do contexto específico socio-literário entre Idade Média (Trovas à maneira antiga) e Renascimento (*dolce stil nuovo*), dependendo do texto concreto.

Acrescenta-se a inserção da poesia mirandina numa antologia chamada *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (1843) que omite qualquer referência ao povo português. Geibel escolhe dois textos em castelhano: em primeiro lugar, a trova “Quien viese aquel día” (71), traduzida como “Wann erscheint der Morgen” (Geibel, 1843: 32), compreendendo-a na tradição de cantiga de amigo. Numa nota final, admite que a sua tradução não passa de uma «débil sombra do original», porque «a infinita saudade, contida já nos primeiros versos, não é possível imitar no alemão com semelhante efeito».<sup>75</sup> Contudo, a declarada insuficiência não impediu que o poema traduzido fosse duas vezes musicado, por Robert Schumann (“Melancholie”, op. 74, n.º 6, 1849) e por Friedrich August Naubert (op. 4, n.º 19, de *Spanische Liebeslieder*, 1876). Na antologia de Geibel, segue-se a tradução da trova “Sola me dexastes” (52), com o *incipit* “Hast einsam mich verlassen” (Geibel, 1843: 33), de característi-

**77** - Cf. o conceito romântico da poesia como órgão da *neue Mythologie* [nova mitologia] (Friedrich Schlegel, 1800: 99), tal como se expressa em *Rede über die Mythologie*, no seio do *Gespräch über die Poesie* (Athen um III): «[...] aber ein klarer Duft schwebt unsichtbar sichtbar über dem Ganzen, überall findet die ewige Sehnsucht einen Anklang aus den Tiefen des einfachen Werks, welches in stiller Größe den Geist der ursprünglichen Liebe athmet.» (Friedrich Schlegel, 1800: 100) «[...] mas um perfume claro paira invisível visivelmente sobre o todo, por todo o lado a saudade eterna recebe um toque melódico das profundezas da obra simples que respira, em grandeza serena, o espírito do amor original.».

casas semelhantes, acrescentando-se o aspeto antigalego no lamento da moça abandonada.<sup>76</sup>

Enquanto Geibel nem sequer refere a identidade portuguesa de Sá de Miranda, Portugal merece uma posição de destaque na antologia *Völkerstimmen: Portugal, Spanien, Italien, Schottland, England* (1847). É compilada por um poeta quase da mesma geração, Louis von Arentsschildt (1807-1883), que, no entanto, alcançou menor popularidade e ficou à margem do cânone. O título evoca claramente o modelo herderiano, no entendimento da lírica como expressão privilegiada do “espírito do povo”. O prefácio, em forma de poema, de nove estrofes (“Vorwort”, pp. V-VI), fala logo no primeiro verso das «praias de flores perfumadas da Lusitânia» [Von Lusitaniens duftgem Blütenstrande], correspondendo nisto à sequência das nações, ou povos, indicada no título.

Também a ideia de a lírica exprimir um sentimento comum ao «coração humano em todos os países» [«ein Menschenherz in allen Landen»] é fiel à reflexão herderiana acerca da poesia como «linguagem do desejo geral e das ânsias da Humanidade» [«Sprache des Gesamtwunsches und des Sehns der Menschheit»] (Herder *apud* Poltermann, 1997: 243). O elemento de “perfume” é retomado na penúltima estrofe ao definir a missão do editor-tradutor de trazer a mensagem dos «reinos perfumados» [«duft’gen Reichen»]<sup>77</sup> e de suscitar «noções de primaveras mais quentes» [«Ahnungen von wärmern Lenzen»]. Assim, Portugal fica integrado na saudade do Sul (italiano) da cultura alemã, paradigmaticamente expressa pela canção de Mignon, de Goethe (1795), musicada por Schubert, em 1832. No entanto, o prólogo em verso deixa claro que estas poesias não podem competir com as do Norte por lhes faltar «o perfume fresco da floresta» [«Der frische Waldduft fehlet diesen Kränzen»] (Arentsschildt, 1847: VI).

Este programa romântico repercute na própria ação translatória. Isto faz-se notar no caso do soneto “O sol é grande, ....” (122). É o único texto de Sá de Miranda incluído na representação da «voz do povo português», ao lado de catorze sonetos, uma canzona e uma elegia de Camões e de dois poemas da autoria de Correia Garção e José Anastácio da Cunha, respetivamente (Arentsschildt, 1847: 3-33). O título “Abend” [fim da tarde] dado ao soneto de Sá de Miranda já é indício do procedimento de recriação poética, misturando o tema da transitoriedade, típica da lírica maneirista-barroca, com a situação enunciativa da lírica romântica do Eu solitário na paisagem, ao amanhecer ou, neste caso, anoitecer (surgindo uma incongruência com o *incipit* “Die Sonn’ ist groß”, fiel ao original). Esta fusão caracteriza muitos poemas românticos, tal como “Der Einsiedler” [o ermitão] de Joseph von Eichendorff (1837: 380), que lembra o célebre soneto “Der Abend” (1650), de Andreas Gryphius.

A transformação vai mais longe, porque Arentsschildt (1847: 25) introduz, logo a partir do primeiro verso com «der Vögel Lied» [o canto das aves], uma sonoridade que no texto original não aparece antes do último verso do primeiro terceto, contudo referindo-se a um tempo passado – «as aves todas cantavam d’amores» – em contraste com a vivência atual caracterizada pelo estado «seco e mudo», no primeiro verso do segundo terceto. O poeta-tradutor resolve a contradição, elevando o desvanecer do som [verklingen] à isotopia central do primeiro quarteto, que também domina a estrutura rimática através do poliptoto «verklingen» / «verklingen» (particípio / infinitivo) e «gesungen» [cantado]:

Die Sonn' ist groß, der Vögel Lied verklungen,  
 Der Wind entschlief auf abendkühlen Schwingen;  
 Der Wasserfall, dess Töne leis verklingen,  
 Hat in der Brust die Schmerzen noch gesungen.

A sonoridade emana não só dos pássaros, mas também do «Wasserfall» [a cascata], elemento que reinterpreta «esta água que d'alto cai», ignorando-se o condicional de «acordar-me-ia» (e, com isso, do próprio efeito acústico) que, no original, inaugura a estrutura antitética, típica dos sonetos mirandinos. Num sentido diferente, tipicamente romântico, o texto alemão desenvolve o tema da própria poesia em harmonia com a natureza, espoletado pela polissemia animal-humana de «Lied» [canto / canção] que culmina, depois do vento animado com «Schwingen» [asas], na cascata personificada que canta a dor que o poeta sente no peito.

Não obstante manter o tema da transitoriedade no segundo quarteto, levando-o até ao paradoxo «Das Heute wird ein Morgen schnell verschlingen» [o dia de hoje vai engolir rapidamente o dia de amanhã], sacrifica-se o emblema «incertos muito mais que ao vento as naves» em prol da exclamação «Verloren ist, was kaum noch war errungen!» [«Perdido é o que ainda dificilmente foi ganho!»] que, juntamente com o paradoxo, insinua uma dimensão apelativa no sentido messiânico, convocando para a recuperação de uma idade áurea mitificada que aparece no primeiro terceto:

Hier sah ich Schatten einst und duft'ge Blüten,  
 Den grünen Strand die klaren Wellen schlagen,  
 Gesang der Vögel hört ich, sah ihr Brüten.

Os elementos acrescentados ao texto original vão precisamente neste sentido: «duft'ge Blumen» [flores *perfumadas*] e «grüner Strand» [*praia verde*] dialogam diretamente com as «praias de flores perfumadas da Lusitânia» do primeiro verso do prefácio rimado. O poeta-tradutor não se cinge a retomar o canto das aves (que no texto original aparece aqui por primeira vez), adiciona ainda o elemento da procriação: «Ouvi os pássaros a cantar, *vi-os a chocar*». Reforça assim o apelo implícito para a recuperação de vida futura a partir dos passados, no sentido herdeiriano. Tal leitura contrasta com o último terceto no qual culmina – no texto original – o tema da transitoriedade, diferenciando, em jeito de antítese final, entre o ciclo das estações e a mudança irreversível do Eu lírico. Contudo, a introdução de «primavera» no verso final «Für sie wird bald – für mich kein *Frühling* tagen» contrabalança o conceito de «fim de tarde» inicial através do verbo «tagen» [amanhecer]. Juntamente com a transitoriedade fatal, nasce assim uma promessa messiânica, fiel à missão de suscitar «noções de primaveras mais quentes» no prefácio rimado, deixando para trás a própria existência do Eu-poeta que deve vestir a mortalha, de acordo com o penúltimo verso: «Ein andres Kleid, dess Farben all' verglühten» [«Outro vestido, cujas cores luminosas todas se apagaram»].

Esta análise comprova que a confluência de vozes no tradutor como “poeta do poeta” (Novalis) leva, na prática, à dominância do poeta-tradutor. O poeta traduzido é minorizado à voz inspiradora e ao artífice de correspondência entre sentido e forma, sobretudo no caso do soneto. Competindo com a sua maestria, o poeta-tradutor pode mudar o sentido para cumprir a forma, exibindo a sua capacidade de cumprí-la na



língua-alvo, sobretudo no caso do alemão que não oferece facilidades, nem em métrica nem em rima.

O mesmo soneto "O sol é grande, ...." (122) merece destaque na antologia de Karl Moritz Rapp (1803-1883). É o primeiro de 60 sonetos portugueses traduzidos para o dialeto da Alta Suábia e publicados sob o pseudónimo Jovialis, em dois números de *Die deutschen Mundarten* (Nürnberg, 1855). Trata-se de uma revista dedicada aos dialetos alemães que também contém artigos científicos do linguista Rapp, um dos pioneiros da dialetologia. Esta obra foi redescoberta por Erwin Koller<sup>78</sup> que, de seguida, elaborou uma edição sinóptica comentada (Rapp, 1992), analisando também, num estudo introdutório, o nexo entre o projeto translatório e a sua abordagem a partir da «fisiologia da língua» (Koller in Rapp, 1992: 9-12). O entusiasmo de Rapp pela língua portuguesa, manifesta na leitura intensiva de Camões, a partir de 1832, baseia-se nas semelhanças "físicas" do dialeto da Alta Suábia com a língua portuguesa, ambos abundantes em nasais e ditongos combinados com nasais. Com a tradução dos sonetos, Rapp-Jovialis pretende elevar o dialeto para uma língua (literária) escrita, com ortografia fonética própria, mostrando as afinidades sonoras com a língua portuguesa que, segundo a definição essencialista de Friedrich Schlegel, possui qualidades poéticas.

O soneto traduzido com o *incipit* "Grôs stat od sonn, dor abod-foggol streicht" (Rapp, 1992: 27), obedecendo à interpretação de «fim da tarde» (cf. Arentsschildt, 1847: 25), é também o único de Sá de Miranda nesta antologia, bastante fiel na sua composição ao volume III do *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos autores portugueses antigos e modernos, ilustradas com notas* (Paris: J.P. Aillaud, 1826-27) que, de acordo com a pesquisa de Erwin Koller (in Rapp, 1992: 16-17), terá servido de base.<sup>79</sup> Assim sendo, prescindimos da menção dos outros autores portugueses antologados.

No âmbito do intenso labor da filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) surge a monumental obra *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (1885), de 946 páginas, dando não só outra base para as traduções, mas também maior prestígio à personalidade. O estudo biográfico que serve de introdução culmina na exclamação «porque sem Miranda não tínhamos um Bernardes; sem Miranda não havia um Ferreira, um Caminha; sem Miranda não florescia um Camões!» (Vasconcelos, 1885: XXXVI). Com isso, não se confirma qualquer influência direta. Antes pelo contrário, destaca-se o facto de o velho Sá de Miranda, retirado na Quinta da Tapada, e o jovem Luís de Camões terem vivido em mundos sociais totalmente separados. Na Adenda acerca da sua visita à Quinta da Tapada, na primavera de 1883, Michaëlis de Vasconcelos dá conta do seu atual estado de abandono.<sup>80</sup> Apesar de se tratar de uma filóloga alemã e a edição ter sido impressa em Halle (Max Niemeyer), esta obra não constitui *per se* um elemento da história da receção alemã, por ser inteiramente escrita em português. Contudo, desempenha um papel mediador. Enquanto a própria edição fornece uma nova base textual para futuras traduções, as notas não só referem traduções alemãs, mas também contêm comentários críticos, nos casos de Friedrich Wilhelm Hoffmann (Vasconcelos, 1885: 759-760) e de Wilhelm Storck (Vasconcelos, 1885: 755-756) que trataremos a seguir.

Em 1863, Friedrich Wilhelm Hoffmann (1785-1869), teólogo evangélico e historiador da cidade de Magdeburgo, publica uma antologia dedicada exclusivamente à poesia portuguesa, apresentada como uma

**78** - É uma oportunidade feliz para lembrar o saudoso Prof. Erwin Koller (1947-2010), que publicou esta antologia comentada no ano antes da sua vinda para a Universidade do Minho. Dirigiu a germanística bracarense de 1993 até 2004.

**79** - Aliás, também indicado como fonte por Louis von Arentsschildt (1847: 3, nota).

**80** - A Adenda (Vasconcelos, 1885: XXXVII-XLV) fecha com a constatação: «É grande lástima que abandonem esta preciosa reliquia de tempos antigos a caseiros indiferentes e ignaros».

81 - Com isso, a sua tradução é oposta a «Die Sonne wächst [O sol cresce] de Ludwig Hain (Sismondi, 1819: 64). Outro tradutor, Karl Theodor Busch, substitui o verbo «ser» do *incipit* “O sol é grande” por «brilhar»: “Die Sonne leuchtet groß, kein Vogel schwingt” (Busch, 1954: 131). Tomámos conhecimento desta tradução só através da bibliografia de Küpper (1997: 91).

novidade na vida cultural alemã: «Ein Florilegium, wie das gegenwärtige, besitzt unsere Literatur noch nicht, [...]» (Hoffmann, 1863: IV). Declara o seu método de tradução “Umdichtung” [transcrição], mantendo a métrica (Hoffmann, 1863: IV). A antologia abrange 54 textos de doze autores, focando, para além de Camões (treze poemas), Francisco Manoel de Nascimento, com 16 odes, precedidas de um extenso “esboço biográfico” (Hoffmann, 1863: 125-143), em vez das breves notas de apresentação que merecem os outros autores, entre os quais Sá de Miranda. Hoffmann traduziu dele seis textos (Hoffmann, 1863: 25-32): as trovas “Comigo me desavim” (9), “Antre temor e desejo” (86) e “Cerra a serpente os ouvidos” (87), apresentando as primeiras duas como “Liedchen” [pequenas canções] e a última como “An eine Dame. Esparsa”; o excerto de uma écloga, composta em castelhano (“Duerme el hermoso donzel”), a fábula do rato do campo e do rato da cidade, retirada da carta ao seu irmão Mem de Sá (138) e, finalmente, um único soneto, novamente “O sol é grande, ....” (122). Segue a tradução do primeiro quarteto que mereceu a crítica de Michaëlis de Vasconcelos:

Die Sonne sinkt; der Vöglein Melodien  
Verhallen; Abendlüfte wehen lind.  
Mich lockt der Quell, der hier vom Felsen rinnt,  
Zum Schlaf nicht, nein zu düstern Phantasieen  
(Hoffmann, 1863: 29).

Em comparação com a versão de Arentsschildt (1847: 25), Hoffmann resolve a incongruência de «O sol é grande» com «fim da tarde», alterando para «Die Sonne sinkt» [«Põe-se o sol»].<sup>81</sup> Apesar de manter o elemento do cantar dos pássaros em «der Vöglein Melodien», não procede a uma tematização da poesia em harmonia com a natureza. Em vez de poeta, define o Eu como ser humano perante a experiência da transitoriedade universal na paisagem ao anoitecer, concluindo o soneto numa versão divergente do sentido do original: «Auch mich die Zeit zu einem Andern machte, / Was ich, weil alles Anders ward, nicht achte» [«Também a mim, o tempo me fez outro / o que, porque tudo mudou, não me preocupa»].

Michaëlis de Vasconcelos (1885: 759-60) critica unicamente todos os aspetos no primeiro quarteto que já foram alterados na versão de Arentsschildt:

Elle julga reconhecer nas primeiras linhas a descrição d'uma tarde de estio, e traduz n'esta conformidade: die Sonne sinkt (?); der Vöglein Melodien Verhallen (?); Abendlüfte wehen linde (?), quando o poeta descreve um bello dia, de inverno ou de outono. Procura um sitio querido, onda já vira sombras e flores e ouvira o canto do rouxinol, e encontra-o seco e mudo.

O desacordo da filóloga com traduções que alteram o sentido do texto original também se exprime nas duras palavras suscitadas pela versão que Wilhelm Storck (1829-1905) faz do célebre soneto (112), com base na edição de Teófilo Braga da lírica camonianiana, na qual foi ainda atribuído a Camões, com o *incipit* deturpado “Amor bravo e Razão dentro em meu peito”. Michaëlis de Vasconcelos reconhece que Storck restituiu a poesia a Sá de Miranda, no entanto: «O sentido do Soneto é, quanto a nós, diferente da interpretação que lhe dá o traductor alemão: [...]» (Vasconcelos, 1885: 755). Segue-se a tradução da própria filóloga alemã



**82** - Cingimo-nos a esta referência, no âmbito limitado deste artigo que foca a crítica translatória do soneto "O sol é grande, ...." (122).

**83** - Que remete para a famosa ode "Der Hügel und der Hain" (1767) ["A colina e o bosque"] de Friedrich Gottlieb Klopstock, inspiradora para o grupo de jovens poetas "Göttinger Hain" (1772-75) que entrou no cânone da História literária nacional como movimento pré-romântico a partir do estudo de Robert Eduard Prutz (1841).

**84** - É praticamente impossível encontrar palavras que rimem com «Vögel» [aves]. Storck também não hesita em sacrificar o elemento «coração» em «qual é tal coração qu' em vós confia?», substituindo-o por «Wer darf vertraun dem hastenden Gewühle?» [Quem pode confiar na agitação apressada], só para manter a rima.

**85** - Cf. a tradução de Friedrich Wilhelm Hoffmann (1863: 29): «Mich lockt der Quell, der hier vom Felsen rinnt» e «Sah Quellen, Bäche hier und grüne Fluren», respetivamente.

que, sem qualquer pretensão de recriação poética, restitui as referências pronominais e a estrutura antitética desrespeitadas por Storck (1880: 355).<sup>82</sup> Obviamente, esta tradução ainda não se podia fundamentar na edição de Michaëlis de Vasconcelos (1885), tal como as suas traduções posteriores que, em 1892, foram publicadas na monumental antologia *Aus Portugal und Brasilien* (1250–1890). Entre os sete textos antologiadados (Storck, 1892: 88-92) encontram-se a trova (9), sob o título "Innerer Zwiespalt", a trova (52) já traduzida por Geibel, agora intitulado "Der spröde Gallege", o diálogo entre raposa e leão retirado da carta a Pêro de Carvalho (137), os versos dedicados à esposa falecida D. Briolanja de Azevedo e, como o único soneto, "O sol é grande, ...." (122).

O anexo da antologia revela que Storck consultou as traduções de Arentsschildt (1847), Rapp (1855) e Hoffmann (1863), todas bibliograficamente referidas (Storck, 1892: 263, nota 82). Com certeza, também leu a crítica de Michaëlis de Vasconcelos (1885: 759-60) que, à primeira vista, parece ter em conta, começando, desde já, pelo título "Herbst" ["Outono"] dado ao soneto. No entanto, não obedece à estrutura antitética iniciada por um dia do sol *invulgar* para o outono ou inverno, harmonizando-o com a natural sequência de «O calor do sol deu lugar ao frio do Outono» (= retroversão do segundo verso) e ignorando o condicional de «acordar-me-ia»:

Groß ist die Sonne, stumm das Lied der Haine  
Die Sonnenwärme wich der Herbstkühle,  
Nicht süsse Rast, nein! Quälende Gefühle  
Weckt mir der Wasser Sturz vom Felsgesteine  
(Storck, 1892: 92).

O desaparecimento das «aves» no primeiro verso e a sua substituição pela expressão poética de «Haine» («bosques»)<sup>83</sup> devem-se unicamente à ambição de estabelecer a estrutura rimática dos dois quartetos.<sup>84</sup> Contudo, mantém-se o elemento de «Lied», já presente em Arentsschildt (1847), negando a sua sonoridade com o adjetivo «stumm» [«mudo»] – será em resposta à crítica Michaëlis de Vasconcelos? – retomado no início do segundo terceto: «Stumm jetzt die Erd' und todt» [«muda agora a terra, e morta»], em contraste com os «Vogellieder» [«cantos das aves»] de outrora.

A tradução de Storck é caracterizada pela linguagem de um Romantismo re-cozinhado (*Biedermeier*), que também dominou a lírica da chamada época dos fundadores (*Gründerjahre*) do Império Alemão. A retoma de elementos ausentes em Sá de Miranda e presentes em Arentsschildt (1847) comprovam isto, sobretudo no primeiro terceto, que se inicia com o perfume das flores, variando o adjetivo «duft'ge» para «duftreiche» [«repletas de perfume»]. O tema da procriação é alterada para o acasalamento das aves, presente no «Werberuf des Gatten» [«chamada de cortejo do esposo»] no maio, mês da felicidade amorosa, importando assim a sexualização *cliché* do Romantismo:

Duftreiche Blüten einst und kühle Schatten  
Und Quellgemurm hier und Vogellieder  
Zu Maienlust der Werberuf des Gatten;  
(Storck, 1892: 92).

A tendência para *composita* (nomes e adjetivos) revela um princípio

de adorno acumulativo, já visível no primeiro quarteto, transformando «esta água que d'alto cai» na imagem romântica de «der Wasser Sturz vom Felsgesteine» [«a queda da água do rochedo»], continuada neste terceto com «Quellgemurmel» [«murmúrio da fonte»].<sup>85</sup>

A tímida inovação estilística cinge-se a momentos dramatizados. No segundo quarteto, o tradutor inspira-se pela imagologia do mar presente no texto original, indo do «Das Heut' entflieht, als ob's die Flut verspüle» [«O dia de hoje foge como se a maré o tivesse levado»] para uma ação mais dramática: «Ein Boot im Sturm – und Hülff erscheint ihm keine» [«Um barco numa tempestade – e nenhuma ajuda lhe aparece»]. A encenação de desespero prepara a exclamação do moribundo no segundo terceto «ach meine Glieder / Durchrieselt schon ein Schauern und Ermatten» [«ai de mim, já penetra um arrepio e um cansaço os meus membros»] que dramatiza «mudando-m'eu fiz doutras cores». A antítese final entre terra e Eu lírico em «Ihr kehrt der Lenz, mir kehrt er nimmer wieder» [«A Primavera voltará para ela, nunca voltará para mim»] comprova, de forma definitiva, como a funcionalização estruturada do poema por Louis von Arentsschildt, culminando na promessa messiânica «Für sie wird bald – für mich kein Frühling tagen» [«Para ela amanhecerá uma primavera – não para mim»], é desconstruída pela acumulação arbitrária de elementos.

No que se refere às trovas, Storck traduz Sá de Miranda na tradição romântica iniciada por Geibel. Os títulos dados às trovas (6) e (71), «In trüber Stunde» [«Em hora sombria»] e «Todessehnsucht» [«Desejo de morte»], respetivamente, sugerem características proto-românticas, não tanto no sentido de Schlegel, mas antes no de Novalis, cujos *Hymnen der Nacht* (1800) são apreciados como expressão suprema da “Todessehnsucht” (Dilthey, 1865: 608), precisamente na segunda metade do século XIX. Nisto, Storck encontra-se em plena sintonia com Michaëlis de Vasconcelos que entende Sá de Miranda como poeta que enobrece a tradição popular em volta da saudade, tal como se reflete, paradigmaticamente, na trova “Saudade minha” (50), também evocada no seu opúsculo posterior dedicado à questão da *Saudade Portuguesa* (Vasconcelos, 1914: 40-42). Em vez de fundamentar com o «espírito do povo» herderiano uma «psicologia da alma nacional» (Vasconcelos, 1914: 42), como o faz nos mesmos anos Teixeira de Pascoaes,<sup>86</sup> a filóloga alemã mantém uma visão integrativa da «enorme massa lírica peninsular» (Vasconcelos, 1914: 42), ciente da relevância genética das formas poéticas provençalescas (Vasconcelos, 1914: 39).

No âmbito de uma abordagem muito afim do célebre romanista Karl Vossler (1872-1949), Sá de Miranda é incluído na antologia *Romanische Dichter* (1936).<sup>87</sup> A tradução de versos de vários autores, escritos em cinco línguas românicas, de um período compreendido entre 1150 e 1650 aproximadamente, é fruto lateral dos seus estudos filológicos ao longo de três décadas (Vossler, 1938: 5). A antologia não obedece a um plano, só a preferências pessoais. Exclui poemas franceses que, pela «aragem nórdica e demasiado moderna», só teriam «arrefecido o cálido ar do Sul românico próprio das plantas aqui reunidas».<sup>88</sup> Tais palavras lembram o argumento da primeira história literária românica de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe* (1813). Para além de duas áreas privilegiadas, a *Divina Commedia* de Dante e a obra polifacetada de Lope de Vega e dos seus contemporâneos do *Siglo de Oro* (vd. Vossler, 1932), existe ainda um eixo estruturante, no qual se insere Sá de Miranda: a

**86** - Vd. também o “Post-Scriptum” (Vasconcelos, 1914: 137-38). No âmbito deste artigo, ficamos por estes termos resumidos.

**87** - Utilizamos a reedição ampliada de 1938. Surge uma terceira, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial (1946).

**88** - «Es waren auch französische darunter, aber sie gaben einen nördlichen und allzu modernen Hauch von sich, der die warme südromanische Luft der hier vereinigten Gewächse wohl nur erkälte hätte» (Vossler, 1938: 5).

poesia da solidão na península ibérica, geneticamente interligada com a lírica provençalêsca.

Para compreendermos o peculiar papel de Sá de Miranda, não só em termos de interesse acadêmico, mas também de empatia pessoal, devemos recuar para a data de 6 de abril de 1935, quando Karl Vossler deu uma palestra na Bayerische Akademie der Wissenschaften. O discurso constitui a base da primeira publicação intitulada *Poesie der Einsamkeit in Spanien. Erster Teil* (1935), posteriormente ampliada (Vossler, 1940). Apesar de a temática ser alheia ao momento político da fase inicial do regime nazi, o que o reconhecido romanista diz sobre Sá de Miranda permite uma leitura que se refere às dificuldades de acadêmicos que expressam, mesmo de forma ténue, a sua discordância em público. Com certeza, Vossler discursou na Academia das Ciências de Munique ciente da campanha de difamação no *Völkischer Beobachter* contra o historiador Hermann Oncken, que se atreveu a criticar a manipulação histórica do nacional-socialismo. Em fevereiro de 1935, é-lhe proibida a docência, cinco meses mais tarde Adolf Hitler assina a sua demissão. Em 1937, o próprio Vossler é obrigado a demitir-se devido à sua falta de «fiabilidade política» – dois anos antes do fim regular da sua carreira, sendo-lhe negado também o direito de ensinar como professor emérito. Continuando as suas atividades académicas em privado, o aposentado foca-se na obra *Poesie der Einsamkeit in Spanien* (1940) que espelha a sua própria solidão e saudade, dois termos para ele indissociáveis, para além de etimologicamente interligados. No mesmo contexto surge a já mencionada antologia *Romanische Dichter*, ampliada em 1938, que só em parte acolhe as traduções incluídas em Vossler (1935), o que também se reflete no caso da poesia mirandina.

Vossler (1935) analisa a dimensão melancólica que abrange até o desejo da morte, na lírica provençalêsca, catalã e portuguesa (parcialmente escrita em castelhano). Nas cantigas de amigo, destaca a primeira ocorrência de «soidade» no Cancioneiro do D. Dinis (edição de Lang, 1894: 83) e traduz a cantiga de amigo de Mendinho (Vossler, 1935: 32), posteriormente incluída em *Romanische Dichter* (Vossler, 1938: 161).

Depois de se ter debruçado sobre o catalão Ausias March, segue o capítulo “Sá de Miranda und sein Kreis” [“Sá de Miranda e o seu círculo”]<sup>89</sup> que merece uma análise mais detalhada. A poesia mirandina é valorizada na evolução histórica – tal como o fez Michaëlis de Vasconcelos – como um enobrecimento da tradição popular. Ao mesmo tempo, mantém-se a retroprojeção romântica que é mais forte do que o argumento histórico de uma primeira cristalização do Eu sentimental na «Soledad», antes do seu desenvolvimento pleno por «grandes atores literários» [«große literarische Schauspieler»], como Chateaubriand. De acordo com esta visão genética, o início é feito através de poetas portugueses (Vossler, 1935: 72).

Por exemplo, na cantiga “Por estes campos sem fim” (30), a descrição da paisagem exprime de forma imediata o sentimento autêntico de «nostalgia e saudade» [«Heimweh und Sehnsucht»] (Vossler, 1935: 58), como se fosse um poema do Romantismo.<sup>90</sup> Em comparação com poemas de Petrarca, significativamente ausente nesta obra e também na antologia, Vossler destaca a «desolação da própria saudade» [«Trostlosigkeit der eigenen Sehnsucht»] (Vossler, 1935: 60), comprovando-a com a Esparsa castelhana “Que la mi vida se asuele” (31), cujo «niilismo místico» [«mystische Nihilismus»] tenha nascido do mesmo contexto

**89** - Vossler (1935: 58-72), usando a grafia «Sá de Miranda».

**90** - Cantiga traduzida para alemão (Vossler, 1935: 59), com base em Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1885), também integrada em *Romanische Dichter* (1938: 162).

**91** - Vossler (1935: 60), tradução idêntica em *Romanische Dichter* (1938: 163), sob o título “Schwermut” [“Melancolia”].

biográfico de solidão, longe da pátria.<sup>91</sup> O biografismo adquire rasgos de empatia, quando intui que a «tendência para a melancolia e a solidão deve ter sido insuperável em Sá de Miranda» [«Der Hang zu Scherwmut und Einsamkeit muß in Sá de Miranda unüberwindlich gewesen sein»] (Vossler, 1935: 61). Esta tendência motiva, de acordo com Vossler, a sua retirada da vida pública precisamente no momento da ascensão de Portugal a império mundial, uma atitude que ficou incompreendida por muitos. Insinua-se a analogia com a atual situação de Vossler, que entende os versos do «valente filósofo-poeta» [«wackere Dichterphilosoph»] como «apologia retórica e idealização poética» [«rednerische Verteidigung und poetische Verklärung»] de outro estilo de vida (Vossler, 1935: 61). Sá de Miranda consegue combinar, sem tornar a fusão artificial, formas da Antiguidade clássica, do Renascimento italiano e da tradição castelhana do *villancico* com a cantiga portuguesa (Vossler, 1935: 61).

Vossler traduz a primeira estrofe da “Cantiga que cantam pelas ruas em diálogo” (45) e a terceira e última estrofe de “Saudade minha”.<sup>92</sup> De “Basto” (94), poema bucólico em diálogo, traduz uma estrofe do discurso do pastor Gil, com o *incipit*: «Polo qual c’o meu fardel», na qual também aparece a palavra «saudade». <sup>93</sup> Traduz ainda duas estrofes da carta ao irmão Mem de Sá (138), tendo a primeira o *incipit* «Andando nestes enleos» [«Auf der Jagd nach solchem Trug»],<sup>94</sup> bem como os últimos nove tercetos da epístola a Fernando de Meneses (140). A primeira destes, com o *incipit* «Ora outra vez a vos, senhor, que andais», é claramente traduzida de forma a suscitar uma segunda leitura atualizante. Em vez de associar «naquela viva chama dessa idade» e «os amores» à pessoa jovem de Fernando de Meneses, a tradução refere-se a «um atravessar do mar de chamusca desta época» (= retroversão do segundo verso), na qual a «rivalidade» se encontra no «trono alto» (= retroversão do terceiro verso):

Zu euch, mein Freund, kehr ich zurück. Ihr geht  
mitten durchs Flammenmeer dieser Zeit,  
wo Buhlerei auf hohem Throne steht  
(Vossler, 1935: 69; 1938: 166).

Vossler procura nos motivos e formas tradicionais a «excitação imediatamente vivida» [unmittelbar erlebte Erregung] e encontra-a, próxima da sua própria: «o grito de angústia da dignidade enojada de uma verdadeira personalidade». <sup>95</sup> A empatia com o sofrimento de Sá de Miranda bem como a projeção da Época dos Descobrimentos para o Nacional-socialismo tornam-se transparentes, sobretudo para quem terá ouvido Karl Vossler discursar na Academia das Ciências de Munique, em 6 de abril de 1935:

Quanto mais profundamente Sá de Miranda sofria com o delírio da ascensão demasiado rápida da sua nação e com os sinais já incipientes do seu declínio, mais silenciosamente se camuflou numa piedade mística. [Je tiefer Sá de Miranda unter dem Rausch des allzu raschen Aufstiegs und unter den schon beginnenden Zeichen des Niedergangs seiner Nation zu leiden hatte, desto stiller verhüllte er sich in eine mystische Frömmigkeit] (Vossler, 1935: 67-68).

Com esta dimensão de empatia autobiográfica, o Sá de Miranda ideado por Karl Vossler constitui um ponto alto da história da recepção alemã,<sup>96</sup> transcendendo a construção do “poeta da saudade” que

**92** - Ambas as traduções em Vossler (1935: 62), mas só a última também integrada em Vossler (1938: 164), sob o título “Ewige Leidenschaft” [Paixão eterna].

**93** - Vossler (1935: 64), não em *Romanische Dichter* (1938).

**94** - Vossler (1935: 67), tradução integrada em *Romanische Dichter* (1938: 165).

**95** - «Zuweilen hört man den Notschrei – nicht etwa des ‘befreiten Renaissance-Individuums’, sondern des empörten und angeekelten Würdegefühls einer echten Persönlichkeit» (1935: 67).

**96** - O nexos de Karl Vossler com a literatura e cultura portuguesa é ignorado, ao contrário da investigação pormenorizada da sua relação com o mundo hispânico (Valera Moreno, 2012). A memória cinge-se à participação de Vossler, com 72 anos e já de saúde frágil, na inauguração do Instituto de Cultura Alemã, em 21 de janeiro de 1944 (vd. Hausmann 2002: 344-45). Na mesma ocasião, foi agraciado com o Doutoramento *honoris causa*, pela Universidade de Coimbra. Constatase a ausência de qualquer referência a Sá de Miranda no estudo de Albin E. Beau (1952) sobre a “crítica da poesia” de Vossler, publicado dois anos após a sua morte.

**97** - No âmbito limitado deste artigo, não cabe a respetiva análise, sobretudo dos casos (30) e (31).

98 - «Wollte man es etwa einem portugiesischen Lyriker gleich tun auf deutsch, so hieße das die Klangwirkung einer Gaita oder Schalmel per Pianoforte zu erzeugen» (Vossler, 1938: 6).

99 - Ao lado das duas traduções do soneto (117), por Bouterwek (1805) e Hain (in Sismondi, 1819). Só após conclusão deste estudo tomámos conhecimento da tradução de “O sol é grande, ...” por Mesquita-Sternal e Sternal (1997: 39) que dá prioridade à voz do poeta traduzido, sem pretensão poética da tradução.

100 - Nove sonetos (106, 107, 108, 112, 117, 122, 123, 126, 127), mais a cantiga (30).

enobreceu a tradição popular. No entanto, a prática translatória não difere muito da tradição romântica,<sup>97</sup> apesar de Vossler, no prefácio da antologia, defender uma maior fidelidade com a «forma interior» [innere Form] (Vossler, 1938: 5). Problematicando logo a seguir a delimitação entre interior e exterior, define a indissolubilidade da sua união como o encanto da poesia mais conseguida (Vossler, 1938: 6). A decisão translatória dependeria das características de cada caso concreto. No âmbito desta reflexão, Vossler afirma a impossibilidade de reproduzir em alemão a melodia da língua portuguesa, o que nos faz lembrar a definição essencialista de Friedrich Schlegel (1803).<sup>98</sup>

É sabido que, em termos de rima e métrica, a poesia escrita nas línguas românicas se encontra numa posição privilegiada, não só por continuar a tradição da literatura latina, mas também pelas próprias características métricas e rimáticas que se fazem valer numa forma tão artificial como o soneto. No caso da poesia em alemão trata-se de afirmar a “aptidão” da língua *Hochdeutsch* para a poesia. Este processo nasce no século XV, com o Humanismo e a Reforma, desenvolvendo-se mais na época do Barroco, com a afirmação do alemão como língua literária, na procura de emular, variar e, se possível, superar os modelos, adaptando-os às características diferentes de uma língua germânica. O princípio tradicional da tradução lírica deriva deste ímpeto de afirmação, mantendo, em primeiro lugar, a estrutura rimática, procurando uma métrica correspondente, no mínimo, regular e/ou uma musicalidade comparável. Só em último lugar se procura transmitir a complexidade dos significados, tentando intuir ou reconstruir a situação comunicativa histórica. O princípio moderno pretende precisamente uma inversão destas prioridades, respeitando em primeiro lugar a voz do poeta traduzido antes de exibir a própria capacidade poética do tradutor na língua-alvo.

No caso de Sá de Miranda, entende-se pela história da receção aqui apresentada o principal interesse em traduzir certas trovas populares e não os sonetos inspirados pelo *dolce stil nuovo*. “O sol é grande, ...” (122) constitui quase a única exceção,<sup>99</sup> explicável pelas suas características romantizáveis. Assim sendo, não surpreende que a primeira tentativa de apresentar Sá de Miranda através dos sonetos, se deva a um recente projeto editorial português, sendo o poeta Luís Quintais responsável pela escolha de dez poemas,<sup>100</sup> no âmbito da antologia *Cinco poetas de Coimbra*, traduzidas para várias línguas, entre os quais o alemão (Quintais, 2021). Também não surpreende que “O sol é grande, ...” se encontre nesta escolha. Assim, a minha tradução representa a oitava versão, desde 1819 (Ludwig Hain), se incluirmos nesta contagem também a tradução dialetal de Karl Moritz Rapp, de 1855.

O respeito pela voz do poeta traduzido que já se encontra em Herder, no entanto com outra consequência para a prática translatória, leva à reconstrução da situação comunicativa original e à procura de correspondência aproximada na língua-alvo. No caso do alemão, é o Barroco, a sua imagiologia e linguagem que servem de referência para a poesia mirandina, causando ao leitor alemão atual uma “estranheza” comparável com aquela do leitor português ao ler o texto original. Perante as dificuldades de cumprir em alemão o esquema rimático de um soneto, mantendo a complexidade semântica, o tradutor conforma-se com uma aproximação, com rimas diferentes dos dois quartetos e variações nos tercetos, dando prioridade à recriação de estruturas morfossintáticas

**101** - Em Arentsschildt (1847: 25), «alle(s)» só aparece como “recheio” métrico no penúltimo verso onde está ausente no original; em Storck (1892: 92), falta por completo.

análogas, com um léxico que lembra a época do Barroco, por exemplo no caso do emblema de «ao vento as naves» para a incerteza do tempo: «viel ungewisser als die Schiffe im Wind» (Grossegesse *in* Quintais, 2021: 41).

Só a tradução de Friedrich Wilhelm Hoffmann mantém o emblema «dem Segel gleich *in* Wind» (1863: 29), sendo também a única que respeita o léxico estruturante de “todas” e “tudo” que atravessa o poema a partir do segundo quarteto.<sup>101</sup>No entanto, as mudanças que fez no primeiro quarteto mereceram a crítica de Michaëlis de Vasconcelos (1885: 759-60). Sem proceder a uma autoanálise da minha tradução, a apresentação do primeiro quarteto possibilitará a comparação parcial com as traduções analisadas:

Die Sonn' ist groß, Vögel fallen in der Still'  
der Jahreszeit, die sonst kalt zu sein pflegt;  
Herabfallend' Wasser hätt' mich geweckt  
nicht aus dem Schlaf, doch von Kummer viel  
(Grossegesse *in* Quintais, 2021: 41).

Sendo a homofonia das rimas apenas aproximativa, aproveita-se a oportunidade de estruturação fonética interna, ausente em Sá de Miranda, para realçar a relevância semântica do léxico «all(es)» [tudo]. O verbo «fallen», com os referentes «Vögel» e «Wasser» [cair: as aves, a água] preludia a primeira ocorrência de «alle», acentuada pelo tema de *vanitas*, no quarteto que se segue: «Ach die Dinge, alle eitel, voll Wechsel sind» (Grossegesse *in* Quintais, 2021: 41). O adjetivo «eitel» [«vão»], pouco usado no alemão atual, remete diretamente para o Barroco. Este exemplo ilustra a decisão em prol de uma tradução (atualmente) legível e historicamente contextualizada, criando no sistema da língua-alvo um texto lírico próximo do Barroco.

Concluindo, cabe constatar a presença ainda inconsistente e reduzida de um Sá de Miranda em alemão, apesar de uma história de recepção e tradução ao longo de mais de dois séculos. As traduções centram-se em poucos textos – um repertório reduzido, só variado por Wilhelm Storck e Karl Vossler. É uma situação totalmente diferente da lírica de Luís de Camões em alemão, com mais de quarenta tradutores e com mais do que uma tradução para os sonetos mais célebres (*vd.* Arnold, 2013). Contudo, as sete versões de “O sol é grande, ...” não deixam de ser um caso singular na história da tradução da literatura portuguesa.



## Bibliografia<sup>102</sup>

- Arentsschildt, Louis von (1847). *Völkerstimmen: Portugal, Spanien, Italien, Schottland, England*. Verlag der Helwingschen Hofbuchhandlung. Hannover.
- Arnold, Rafael (2013). *Luis de Camões. Com que voz? Mit welcher Stimme? Übersetzungen aus vier Jahrhunderten*. Elfenbein. Berlin.
- Beau, Albin E. (1952). A crítica da poesia nos estudos literários de Karl Vossler. *Boletim de Filologia* (Lisboa) XIII. Publicado em *id.*, *Estudos*. Universidade de Coimbra. Coimbra. Vol. II (1964). pp. 375-398.
- Busch, Karl Theodor (1954). *Sonette der Völker. Siebenhundert Sonette aus sieben Jahrhunderten*. Drei Brücken Verlag. Heidelberg.
- Dilthey, Wilhelm (1865). Novalis. *Preußische Jahrbücher*, Berlin, 15: 596-650.
- Eichendorff, Joseph von (1837). *Gedichte*. Duncker & Humblot. Berlin.
- Geibel, Emanuel (1843). *Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmaß des Originals*. Alexander Duncker. Berlin.
- Hausmann, Frank-Rutger (2002). *Auch im Krieg schweigen die Mäusen nicht: die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im Zweiten Weltkrieg*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.
- Hoffmann, Friedrich Wilhelm (1863). *Blüthen portugiesischer Poesie*. Emil Baensch. Magdeburg.
- Küpper, Klaus (1997). *Bibliographie der portugiesischen Literatur. Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*. Portugal-Frankfurt 97. Lisboa / Frankfurt.
- Lang, Henry R. (1894). *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Max Niemeyer. Halle.
- Martins, Catarina e Garraio, Júlia (2000). Momentos da recepção de Camões na literatura de expressão alemã (séculos XIX e XX). Em: C.M. e J.G., *Camões na Alemanha*. Minerva / CIEG. Coimbra. pp. 15-41.
- Mesquita-Sternal, Maria de Fátima e Sternal, Michael (1997). *Poemas Portugueses / Portugiesische Gedichte*. dtv zweisprachig (9362). München.
- Poltermann, Andreas (1997). Antikolonialer Universalismus: Johann Gottfried Herders Übersetzung und Sammlung fremder Volkslieder. Em: Doris Bachmann-Medick (ed.), *Übersetzung als Repräsentanz fremder Kulturen*. Erich Schmidt. Berlin. pp. 217-259.
- Rapp, Karl Moritz (1992) [1855]. *Sechzig portugiesische Sonette in oberschwäbischer Übersetzung (Synoptische Ausgabe)*. Prefácio, edição e anexo de Erwin Koller. TFM / Domus Editoria Europaea. Frankfurt am Main.
- Quintais, Luís (2021). *Cinco Poetas de Coimbra / Fünf Dichter aus Coimbra*. Trad. Orlando Grossegeisse. Shantarin. Lisboa.
- Sá de Miranda, Francisco (1976). *Obras Completas*. (Ed.) Rodrigues Lapa. Sá da Costa. Lisboa. 2 vols [4.ª ed. revista].
- Schlegel, August Wilhelm (1804). *Blumensträuße italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie*. In der Realschulbuchhandlung. Berlin.
- Schlegel, Friedrich (1800). Gespräch über die Poesie. Em: A.W. e F. Schlegel, *Athen um. Eine Zeitschrift*, vol. III, ed. fac-simile (1992). Wiss. Buchgesellschaft. Darmstadt. pp. 58-128.
- Schlegel, Friedrich (1803). Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten. Em: F. S., *Charakteristiken und Kritiken II*. (org.) Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. III) (1975). Schöningh. München / Paderborn / Wien. pp. 17-37.
- Schlegel, Friedrich (1807). An Camoens. Em: F.S., *Dichtungen*, (org.) Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. V) (1975). Schöningh. München / Paderborn / Wien. p. 311.
- Schmidt, Wolf Gerhard (2003). „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Ph. Diss. Saarbrücken 2002. De Gruyter. Berlin.
- Sismondi, Jean Charles Leonard Simonde de (1819). *Die Literatur des südlichen Europa's*. Trad. Ludwig Hain. Leipzig / Altenburg: Brockhaus.
- Storck, Wilhelm (1880). *Luis de Camoens. Sämmtliche Werke*. Ferdinand Schöningh. Paderborn. Vol. II.
- Storck, Wilhelm (1892). *Aus Portugal und Brasilien (1250-1890)*. Ausgewählte Gedichte. Heinrich Schöningh. Münster.
- Strack, Friedrich e Eicheldinger, Martina (2011, eds.). *Fragmente der Frühromantik*. Edition. De Gruyter. Berlin / Boston. Vol. 1.
- Valera Moreno, Juan Miguel (2012). Vossler en España. Em: Natalia Fernández Rodríguez e María Fernández Ferreiro (eds.). *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. La SEMYR. Salamanca. pp. 939-958.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1885). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* [edição feita sobre cinco manuscritos ineditos de todas as edições impressas acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato] Max Niemeyer. Halle.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1914). *A Saudade Portuguesa*. Ed. fac-simile (1990). Estante. Aveiro.
- Vossler, Karl (1932). *Lope de Vega und sein Zeitalter*. C. H. Beck. München.
- Vossler, Karl (1935). *Poesie der Einsamkeit in Spanien. Erster Teil*. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München.
- Vossler, Karl (1938). *Romanische Dichter* [1936]. Piper & Co. München.
- Vossler, Karl (1940). *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. C. H. Beck. München.
- White, Landeg e Alves, Hélio S.J. (eds.) (2018). *Poetas que não eram Camões / Poets Who Weren't Camões*. Universidade Católica Editora. Lisboa.

<sup>102</sup> - Indicação do tradutor só nos casos de não coincidir com o editor da antologia.





# “Queriendo los poetas dar pintura”: a poesia de Sá de Miranda em diálogo com os *Emblemata* de Alciato

Filipa Araújo<sup>103</sup>

**R**espondendo ao desafio de repensar Sá de Miranda e o Renascimento, este contributo pretende salientar a simbologia visual dos textos mirandinos, que têm merecido um interesse crescente por parte dos investigadores nas últimas décadas, não só com a preparação de edições, mas também com a publicação de estudos temáticos, entre as quais destacamos as obras de Arruda Franco (2001) e Martins e Sousa (2011). Propõe-se, assim, uma abordagem através da literatura emblemática, que continua a ser uma área muito pouco explorada em Portugal.

Esta nova tipologia literária floresceu na sequência da publicação do *Emblematum liber* do jurista milanês André Alciato (1492-1550).<sup>104</sup> A primeira edição, impressa em 1531 pelos prelos de Steyner, na cidade de Augsburg, apresentava apenas 104 emblemas. No entanto, a coletânea foi crescendo à medida que aumentava o seu sucesso editorial, tendo atingido o total de 211 composições na última edição revista pelo autor. Importa lembrar que o famoso livrinho conheceu mais de centena e meia de impressões até aos meados de Setecentos, incluindo os textos originais em latim e/ou as suas versões em francês, alemão, italiano e espanhol. Tornou-se, portanto, uma das obras mais difundidas em toda a Europa Moderna, dando a conhecer um modelo tripartido de emblema composto por mote (*inscriptio*), imagem (*pictura*) e texto em verso (*subscriptio*). Esta estrutura viria a ser entendida como convencional, embora nem sempre fosse respeitada pelos emblematastas.

Na dedicatória que dirigiu a Konrad Peutinger, um destacado humanista da corte do Imperador Maximiliano I, Alciato definiu sumariamente o conceito de emblema, que entendia como «signos mudos»:

Enquanto os meninos se entretêm com nozes e os jovens com dados, as cartas pintadas distraem os homens desocupados. Mas eu, nos meus

**103** - Universidade de Coimbra/Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

**104** - Alciato nasceu em Alzate, na Lombardia, e pertencia a uma família burguesa. Recebeu as primeiras letras em Milão e continuou os estudos em Direito nas cidades de Pavia e Bolonha. Doutorou-se na Universidade de Ferrara e cedo se notabilizou pelo inovador método de interpretação jurídica que desenvolveu, servindo-se do método filológico para reavaliar o *Digesto* de Justiniano. Contestou os excessos dos gramáticos na interpretação dos textos canónicos, enquadrando as leis numa perspetiva histórica e avaliou criticamente o contributo de comentadores medievais, como Acúrsio e Bártolo. Alciato lecionou nas universidades de Avinhão, Bourges, Pavia e Bolonha. Sobre a biografia do autor, veja-se, entre outros, Green (1872).

**105** - Tradução da autora a partir do texto latino de Alciato (1534: 4).

**106** - Procurando evitar a repetição de argumentos sobre as formas de protoemblemática e a precoce recepção de Alciato em Portugal, sugere-se a consulta de Araújo (2014: 162-304).

**107** - Holanda (1517-1585) demonstra uma posição teórica sobre a conformidade entre as imagens e as palavras, talvez por influência dos ensinamentos que colheu nas viagens por Itália e França. No diálogo entre Lactânio e o autor, defende-se a supremacia da pintura: «Como discípulo d'uma mestra sem lingoa, tenho inda por mór a potencia da pintura que da poesia em causar móres effeitos, e ter muito mór força e vehemencia, assi para commover o spirito e a alma, a alegria e riso, como a tristeza e lagrimas, com mais effcaz eloquencia» (Holanda, 1984: 275).

momentos de ócio, forjei estes emblemas, símbolos criados pela ilustre mão dos artífices, para que qualquer um possa espetá-los nas vestes como acessórios e nos chapéus como insígnias, e assim escrever com signos mudos. Que o supremo imperador te permita obter preciosas moedas e as melhores obras dos antigos. De poeta para poeta, o que te vou oferecer são apenas presentes de papel. Recebe, pois, Konrad, este penhor da minha estima.<sup>105</sup>

O autor transmite, assim, uma perspetiva funcional muito semelhante à dos hieróglifos de Horapolo, reconhecendo que colheu inspiração para as imagens descritas pelos seus versos nos autores da Antiguidade. Não será coincidência o facto de Peutinger também ter apoiado como mecenas a publicação da primeira versão latina do manuscrito egípcio, realizada por Bernardino Trebazio em 1515. Dois anos depois, Fasanini estampou em Bolonha, durante o período em que Alciato lá estudou, uma nova versão latina dos signos trazidos para a Europa por Buondelmonti e recebidos com entusiasmo na Academia Neoplatónica de Marsilio Ficino. A versão alargada dos *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano acrisolou esse legado através da sua lente humanista, confirmando a apetência do Renascimento italiano pela linguagem hermética, pelo simbolismo e pelo formato logo-icónico.

Permanece por esclarecer se eventualmente Sá de Miranda teria contactado com essa tradição hieroglífica durante a sua famosa viagem a Itália, na segunda década do século XVI, alguns anos antes da primeira edição dos *Emblemata*. Além disso, a convergência de *topoi* imagéticos entre a literatura antiga e a renascentista torna difícil saber qual a fonte dos motivos. Recorde-se, a título de exemplo, os termos da resposta a Pero Andrade de Caminha em que o poeta do Neiva se confessa praticante do *labor limae* horaciano: «Os meus [versos], se nunca acabo de os lamber, / como ussa [ursa] os filhos mal proporcionados». Esta metáfora visual terá sido usada pelos sacerdotes egípcios e também nos textos de Santo Ambrósio, de acordo com a interpretação veiculada nos *Hieroglyphica*, a propósito da ursa e seu desvelo maternal. Representa, pois, o processo de aperfeiçoamento que o ser humano vai desenvolvendo ao longo da vida para melhorar as suas capacidades e as suas criações (Valeriano, 1579: 85v).

A utilização da linguagem simbólica em formato logo-icónico está documentada em Portugal muito antes do século XVI, com base no uso de empresas pessoais pelos membros da Casa de Avis, que recorriam a uma imagem associada a um mote para transmitir uma mensagem.<sup>106</sup> Garcia de Resende corrobora a persistência dessa prática ao descrever as letras e cimeiras que desfilarão nas justas organizadas em Évora para celebrar o casamento do príncipe D. Afonso, em Dezembro de 1490. Não surpreende, por isso, que Francisco de Holanda, no tratado *Da Pintura Antiga*,<sup>107</sup> inclua as divisas entre «todos os géneros do pintar»:

Alem d' isto é uma nobre parte na pintura a invenção e o achar das devisas; e é cousa tão defícil e má de achar que em nenhuma outra mais se mostra a descrição ou a pequice e má galantaria do homem, porque querem as devisas um mui delicado e discreto escolher o muito conforme á propriedade da pessoa, assi na pintura como na letra; e ha de ser repartida a letra com a pintura de maneira, que uma sem a outra não se entendam, mas declarando mea parte a pintura, e mea parte a letra se ajunte a divisa; e a letra quer-se mui breve e muito escolhida e não muito clara, mas a pintura quer-se muito facil de

fazer, e muito defícil de achar e muito pouca na obra, e tudo ha de ser muito (Holanda, 1984: 212).

Cumprе frisar que o teórico português terá escrito estas palavras em 1548, antes da publicação dos primeiros tratados sobre a invenção das empresas, nomeadamente as *Dévises Heroiques* (1551) de Claude Paradin e o *Dialogo delle imprese militari et amorose* (1555) de Paolo Giovio. Nas linhas finais *Da Pintura antiga*, o autor advoga o equilíbrio funcional dos elementos verbais e pictóricos nas composições, além de recomendar a escolha de uma imagem fácil de fazer e breve, para ser entalhada e esculpida em suportes variados. Além disso, a inclusão de artificios emblemáticos nas derradeiras folhas do manuscrito *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (1571) e no álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* dá a entender que o pintor estaria familiarizado com essa tipologia intermedial, cultivada pelo seu amigo Borja, autor dos *Emblemas Morales* (1581), embaixador de D. Filipe em Lisboa (Deswartes, 1987).

Não se pretende, com este estudo, afirmar que a obra de Alciato terá de algum modo influenciado a produção poética de Sá de Miranda, até porque isso implicaria conhecer, com precisão, qual a data de composição dos textos analisados. No entanto, parece-nos viável defender a tese de que o autor nascido em Coimbra poderá ter conhecido os Emblemata, ou pelo menos poderá ter tido acesso a alguns dos motivos celebrizados pela coletânea, de forma direta ou indireta, nomeadamente através dos populares florilégios e livros de sentenças. Uma das manifestações mais antigas da aplicação de motivos alciatianos na arte portuguesa é um medalhão em pedra, atualmente no Museu Nacional Machado de Castro (Fig. 1), atribuído a João de Ruão. A peça representa uma figura feminina, em cima de uma esfera, com uma navalha na mão, calva na parte de trás da cabeça e com uma madeixa de cabelo na frente, segurando uma filacteria com a inscrição «pera a vida e pera a morte». Graças aos elementos caracterizadores que coincidem com a fonte gravada (Fig. 2), foi possível concluir que se trata de uma representação da *Occasio* (Oportunidade), proveniente de uma casa particular nas imediações da Universidade (Moura Sobral, 2008). A decoração em gesso da cúpula da Igreja medieval de São Pedro em Elvas oferece outra demonstração expressiva da aplicação artística da obra de Alciato (Fig. 3). A estrutura oitavada, que se acredita ter sido acrescentada nos finais do século XVI, coloca em cima da capela-mor um conjunto de figuras mitológicas com traços que revelam afinidades inequívocas com as gravuras da fonte emblemática (Mendonça, 2011).

Entre os indícios que atestam seguramente a receção do livrinho de emblemas em Portugal antes da morte do poeta do Neiva, em 1558, importa destacar os testemunhos dos autores contemporâneos, como define o terceiro nível da proposta metodológica de Machado e Pageaux (2001: 71-72). Numa carta dirigida a António de Castilho, em 30 de Junho de 1557, o autor dos *Poemas Lusitanos*, já instalado em Lisboa, pedia ao amigo: «os alciatos em que me v. m. falou, se todavia os escusa, me fará mercê mui grande, mandar-mos».<sup>108</sup> Rebelo (1903: 139) e Roig (1970: 116) viram nesta referência uma menção aos *Emblemata*, porque era a obra mais conhecida do mestre italiano, mas a formação de António Ferreira (1528-1569) e a crise política criada pela morte do avô de D. Sebastião poderão justificar o recurso às obras jurídicas do distinto lente italiano. Este era amplamente reconhecido em Por-

**108**- Esta missiva, atualmente no ANTT (Corpo Cronológico, P. I, maço 101, doc. 71), foi transcrita por Brito Rebelo (1903: 138-148) e por Roig (1970: 115-116).

**109** - A cópia do documento régio dirigido ao autor dos *Emblemata* está atualmente no ANTT (Coleção de São Vicente, vol. 4.º, fol. 148v).

**110** - Segundo atestam os documentos académicos, António Ferreira entrou para a Universidade em 1543, obteve o grau de bacharel em Leis em 1551 e concluiu o doutoramento em Direito Canónico em julho de 1555, tendo partido para Lisboa no ano seguinte (Roig, 1970: 73-103).

**111** - Sobre esta edição e as circunstâncias do seu aparecimento, veja-se a síntese e a bibliografia propostas por Araújo (2014: 185-208).

tugal, como afirma o próprio D. João III, em 1547, na minuta em que agradeceu a Alciato a boa vontade que manifestara para o servir como professor na universidade conimbricense, não fosse a avançada idade e os problemas de saúde. O soberano confirma a fama das «letras e doutrina» que o levaram a desejar ter no seu reino o autor dos *Emblemata* e congratula-se com a recomendação do discípulo Ascânio Escoto.<sup>109</sup> Este lecionou efetivamente na Lusa Atenas durante o período em que António Ferreira ali estudou.<sup>110</sup>

E se as obras jurídicas de Alciato andavam nas mãos dos estudantes, também os *Emblemata* circulariam no meio universitário de Coimbra em meados do século XVI. Disso dá testemunho o texto introdutório que Sebastian Stockhamer escreve ao Senhor de Cantanhede, João de Meneses Sottomayor, que o incumbira de compor alguns comentários aos emblemas de Alciato. De acordo com a informação contida nessa dedicatória, assinada em 1552, o nobre costumava trazer os *Emblemata* sempre consigo e, num encontro casual com o discípulo de Fabio Arcas, teriam trocado impressões sobre a interpretação de algumas composições, o que terá dado origem à primeira edição comentada, publicada em Lyon (Alciato, 1556: 3-5).<sup>111</sup> Pese embora a possibilidade de ser ficcional o relato apresentado no paratexto, redigido nos convencionais termos laudatórios, o discurso de Stockhamer atesta a receção da obra na *alma mater conimbrigensis*.

A confluência destes indícios tem fortalecido a leitura intertextual da obra camoniana à luz da emblemática de Alciato, salientando que os versos de Luís Vaz revelam familiaridade com as noções básicas da *ars emblematica* e sua terminologia. Além disso, o vate compôs uma série de artifícios que juntam um mote e uma imagem descrita por ocasião do jogo de canas organizado para celebrar a tomada de posse do governador Francisco Barreto (c. 1556). Essa composição conhecida como «Zombaria que fez sobre algũs homens a que não sabia mal o vinho» dialoga com a tradição das empresas, em tom parodístico (Araújo, 2019). Cumpre igualmente assinalar que todos os principais comentadores seiscentistas d' *Os Lusíadas* recorreram aos emblemas de Alciato para decodificar determinadas passagens, o que convida a uma reavaliação desta perspetiva na hermenêutica camoniana.

Tanto quanto nos foi possível averiguar até ao momento, Frei Heitor Pinto terá sido o primeiro escritor português a citar inequivocamente Alciato, na primeira parte da *Imagem da Vida cristã*, impressa em Coimbra no ano de 1563. No capítulo X do “Diálogo da Vida Solitária”, Pinto elabora uma comparação entre a vida ativa e a contemplativa, argumentando que os homens só poderão contemplar os divinos mistérios se conseguirem libertar-se do peso do pecado.

He isto como hũ dos emblematos de Alciato, onde me lẽbra que vi debuxado hum minino cõ hũa mão aleuantada com asas nella, como que queria voar, mas nam sobia, porque na outra mão, que estaua pendente, tinha atado hũ grande peso, q tirava per elle pera baixo, & o leuaua ao fundo (Pinto, 1984: I, 383).

Partindo da associação metafórica entre os vis pecados e a pedra, Pinto descreve a *pictura* do emblema *Paupertatem summis ingeniis* (Alciato, 1534: 19), salientando que lhe interessa apenas aproveitar a imagem do emblema (Fig. 4), deixando de lado a intenção e o sentido previstos pelo jurista milanês. O recurso a esta autoridade indicia que a sua

fama já seria conhecida em Portugal. Vasco Mousinho Quevedo Castelo Branco citou o mesmo emblema na dedicatória ao duque D. Álvares de Lencastre, quando pede ao mecenas que o ajude a escapar à triste sorte de que se queixa o «moço de Alciato», mostrando-se confiante na sua capacidade de vencer a indignação com o impulso das «asas com que nascera» (Castelbranco, 1596: [3]). O poeta provou a originalidade do seu engenho quando se tornou o primeiro a aplicar a tipologia emblemática em português, numa recolha que saiu a lume – sem imagens – no mesmo volume do *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas* (1596). Foi também autor dos *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. BNPortugal, Cod. 13167).

Importa, no entanto, salientar que o primeiro livro de emblemas português a passar pelos prelos com *picturae* foi o *Príncipe dos Patriarcas S. Bento*, de Frei João dos Prazeres, em 1683. O segundo tomo só foi dado à estampa em 1690, deixando manuscrita uma versão inacabada do terceiro. No entanto, os álbuns e as relações de festividades (entradas régias, exéquias, celebrações de canonizações) desde as primeiras décadas de Seiscentos revelam que a emblemática foi amplamente aplicada nos mecanismos de arte efémera em terras lusas. Deste modo, torna-se evidente que a escassez da produção de livros de emblemas lusitanos contraria as expectativas criadas com a precoce receção de Alciato na segunda metade do século XVI, permanecendo ainda por apurar de forma cabal os motivos que explicam essa realidade.

Não se pretende aqui defender que a receptividade às formas italianas no círculo constituído em torno de Sá de Miranda indicia um eventual contacto com o *Emblematum liber*, mas os sinais de circulação da obra pressupõem o interesse pelo seu conteúdo, talvez acentuado pela novidade do formato. Pina Martins (1972: 182) observa que, na poesia de Sá de Miranda, é possível encontrar, com frequência, tópicos tratados nos emblemas alciatianos. E também a edição das *Poesias* comentada por Carolina Michaëlis lança algumas pistas de leitura nesse sentido. Na Égloga VII (est. 28, vv. 277-280), o pastor Montano, em diálogo com Silvestre, apresenta os motivos do seu apartamento e denuncia as injustiças do mundo que tendem a prejudicar os mais pequenos.

Assi vivem sem vergonha  
 Vestidos de mansidão,  
 Mas dentro no coração  
 Anda escondida a peçonha,  
 Que por mezinha nos dão.  
 Não sei ja o que te diga:  
 Todo o mal é da panela  
 Se ela dá e se dão nela  
 D' ela sô é a fadiga,  
 D' ela sô é a querela  
 (Miranda, 1989: 412).

As notas da investigadora aos versos de Sá de Miranda (1989: 839) sugerem que talvez o autor se lembrasse do emblema *Aliquid mali, propter vicinum malum* (Alciato, 1534: 62) ou da fábula de Rufo Festo Avieno que lhe terá servido de inspiração (Fig. 5). No comentário a esta composição, Michaëlis aponta como provável datação o período entre 1526 e 1535, alegando que a referência aos campos de Hungria pressupõe que teria de ser anterior à tomada de Túnis. Não seria impossível que

o poeta de Coimbra tivesse conhecimento do emblema que começou a circular logo na *editio princeps* e cujos versos finais exprimem uma mensagem convergente com o lamento de Montano. Alciato coloca na boca da panela de barro a conclusão, em tom aforístico, de que a sua fragilidade natural a condena a um destino trágico se não conseguir evitar as companhias perigosas.<sup>112</sup> No remate desta égloga, Montano recorre novamente a um registo sentencioso que é muito característico dos emblemas: «Porque dizem que o calar / Moderado sem falar / Vem de mui grande saber» (Miranda, 1989: 414). Deste modo, o pastor faz eco de uma lição expressa no emblema *In silentium* (Alciato, 1534: 17), que toma como corpo central a conhecida figura de Harpócrates, deus egípcio do silêncio.

Além do tom aforístico, o frequente recurso a imagens simbólicas na poesia mirandina fortalece a leitura intertextual com a matriz emblemática. Na redação nova da égloga “Basto”, o pastor Gil reflete sobre os motivos que o levaram a apartar-se da sociedade e coloca em contraste com a perfídia humana as virtudes demonstradas pelos animais, em sintonia com as leis da Natureza. Neste contexto, a gralha é recordada como exemplo de concórdia:

Nao ves que, por ùa gralha  
Que outras vêm que se querela,  
Acodem mil em batalha  
Juntos por salvar aquela?  
(Miranda, 1989: 557).

Transparece nestes versos a mensagem do emblema *Concordia* (Alciato, 1534: 10), que toma a ave como modelo da harmonia social: «É admirável a concórdia que as gralhas estabelecem entre si ao longo da vida. E a confiança recíproca mantém-se sempre firme entre elas». Recuperando a interpretação de raiz hieroglífica transmitida por Horapolo (Valeriano, 1579: 149) e a informação veiculada pelos naturalistas antigos como Eliano (NA 3.9), o emblema do jurista milanês mostra como o consenso popular garante a paz social e legitima o poder político. cremos, assim, que contribui para decifrar o sentido simbólico dos versos mirandinos.

Esta leitura comparativa pode também ser aplicada para aprofundar o entendimento de algumas alusões na égloga “Andrés”, dedicada a D. João de Lencastre (1501-1571), duque de Aveiro. A composição transfere para o pastor o sofrimento do fidalgo preterido no conhecido triângulo amoroso que deu origem a um longo conflito entre os Lencastres e a casa reinante, por causa da legitimidade do casamento de D. Guiomar Coutinho, herdeira da casa de Marialva, com o infante D. Fernando. O duque foi, portanto, totalmente vencido pelo implacável Eros. Assim se confessa Andrés, que sofre com a indiferença da amada, cuja insensibilidade contrasta com a das próprias feras:

13. Aun las fieras salvajes quantas son  
Vencer se dejan de humanidade buena;  
El toro bravo, el mas bravo leon  
Con tiempo mostram que pierden la pena,  
El uno en iugo, el otro en la prison  
(Miranda, 1989: 321).

112 - Tradução: «A torrente de um rio arrastava dois potes, um dos quais em metal e o outro feito de barro, pela mão de um oleiro. Então, o primeiro perguntou ao outro se ele queria aproximar-se dele para serem levadas juntos, de modo a que os dois juntos reprimissem as águas impetuosas. O pote de barro respondeu-lhe: – A tua proposta não me interessa, pois esta proximidade há de decerto trazer-me grande prejuízo. Na verdade, quer a onda me leve contigo ou te leve comigo, eu próprio, que já sou frágil, vou ficar mais enfraquecido, e tu vais salvar-te sozinho.».



**113** - Na estância dedicada «Ao Amor e à Fortuna», Sá de Miranda (1989: 584) retrata «o cego minino» e a «cega mulher», com base nas pinturas deixadas pelos antigos e acrescenta que «ambos não seguem rezaõ, / Ambos aos môres amigos / Dão mores desassossegos», sem qualquer piedade. Otto van Veen, igualmente inspirado pelo testemunho dos escritores antigos, criou o emblema *Et cum fortuna statque caditque fides*, publicado nos *Amorum emblemata* (1608). Este exemplo mostra bem o contributo dos livros de emblemas como difusores de *topoi* da Antiguidade que foram glosados por artistas do Período Moderno.

**114** - Recorde-se, a título de exemplo, os conhecidos quadros dedicados ao *bivium* de Hércules por Girolamo Benvenuto ou Niccolò Soggi.

**115** - Segundo a tradição, o rei da Lícia teria imposto várias tarefas a Belerofonte, entre as quais matar o monstro com cabeça de leão, cauda de serpente e corpo de cabra. Tal só foi possível com a ajuda de Pégaso, como ilustra o emblema de Alciato.

Recorre-se, aqui, ao *topos* da humanização das feras, com enfoque no rei da selva, ícone de força. Este motivo inspirou o emblema *Potentissimus affectus Amor* (Alciato, 1534: 11), que se baseia numa versão latina de um epigrama da *Antologia de Planudes* (9.221). Num registo ecfrástico, os versos descrevem uma gema que tinha gravada a imagem de Cupido, representado como um auriga, vendado, a conduzir um carro puxado por dois leões (Fig. 6). A cegueira do filho de Vénus é discutida no emblema *In statuam Amoris* (Alciato, 1534: 102), que procura questionar os atributos tradicionalmente associados a Cupido, refletindo de forma sintética a longa argumentação dialógica desenvolvida por outros autores, nomeadamente Marsilio Ficino, no discurso VI do *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*. A falta de visão de Cupido justifica, pois, a infelicidade de Andrés que, na estrofe 22, recorda o inexorável deus: «Mas eia! Que ansi manda aquel tirano / Aquel ciego, aquel niño i malos celos» (Sá de Miranda, 1989: 324).<sup>113</sup>

O cotejo com os emblemas permite, assim, compreender melhor as técnicas de estimulação visual desenvolvidas por Sá de Miranda antecipando uma tendência que se viria a afirmar na segunda metade de Quinhentos em toda a Europa. O apelo ao diálogo interartes está bem presente na égloga “Andrés”, nomeadamente através da referência a uma pintura de Belerofonte (est. 7. vv. 49-52):

Bien vimos quanto os plugo la pintura  
 De Hercul o Belorfonte, en despoblado  
 Por agra via de una vieja dura,  
 Por llana de una moza encaminhado  
 (Sá de Miranda, 1989: 319).

O comentário de Michaëlis (Miranda, 1989: 829) situa a composição numa data posterior a 1538, com base na alusão ao cerco de Diu (I.30). Acrescenta que a famosa escolha de Hércules entre os dois caminhos seria um tema muito mais popular na pintura da época<sup>114</sup> do que a saga de Belerofonte<sup>115</sup>. Não deixa, porém, de referir a representação desta figura mítica na pintura do emblema *Consilio, & virtute Chimaeran superare, id est, fortiores & deceptores* (Alciato, 1534: 108). O valente cavaleiro que conseguiu vencer a Quimera representa o triunfo da sabedoria e da virtude sobre os monstros arrogantes que se julgam mais fortes. Nesta perspetiva, o emblema de Belerofonte (Fig. 7) introduz um exemplo que bem poderia inspirar a luta de Andrés (e de D. João de Lencastre) contra os poderosos, enfrentando as paixões e as forças adversas. Além disso, a imagem do cavaleiro de Pégaso coaduna-se perfeitamente com o perfil de um homem dado às Letras e ao estudo, como seria o Duque de Aveiro.

Todos os argumentos aqui trazidos à colação pretendem, enfim, acentuar a dimensão pictórica da poesia mirandina. Recorde-se, ainda, a este propósito o soneto “Queriendo la pintora dar pintura” que procura descrever o ato de pintar como forma de dar «entera muestra» de uma figura (Sá de Miranda, 1989: 590). Parece-nos que também o poeta do Neiva procurou explorar as fronteiras entre a pintura e a poesia, como tema e como prática. Com esta abordagem, propomos, portanto, uma reflexão intertextual que liga a poesia mirandina a (mais) um autor italiano cuja obra se revela fundamental para compreendermos a imagética do século XVI. À luz desta perspetiva, o diálogo com a emblemática de Alciato coloca Sá de Miranda na vanguarda de uma tendência

estético-literária que nasceu no Renascimento e floresceu no Barroco.

Não se pretende, porém, afirmar que o poeta nascido em Coimbra tenha sido diretamente inspirado pelos emblemas, sendo mais prudente falar numa confluência imagética ditada pela ambiência literária que marcou a época. Esta proposta para repensar Sá de Miranda e o Renascimento através da emblemática segue, pois, a orientação de Eco (2003: 127), que relativiza o conceito de influência, concluindo que os livros «falam entre si». E esse diálogo pode também recorrer a signos mudos, “querendo os poetas dar pintura”.

## Bibliografia

- Alciato, A. (1534). *Emblematum libellus*. Wechel. Paris.
- Alciato, A. (1556). *Emblematum libri II. Nuper adiectis Seb. Stockhameri Germ. in primum librum succintis commentariolis*. Lugduni: Apud Ioan. Tornaesium, & Guliel. Gazeium.
- Araújo, F. (2014). *Verba significant, res significantur. A receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra. Acedido em: <http://hdl.handle.net/10316/26492>.
- Araújo, F. (2019). Entre a “muda poesia” e a “pintura que fala”: o contributo de Camões para a afirmação da linguagem emblemática em Portugal. *Revista Janus*, 8: 113-147. Acedido em: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=124>.
- Arruda Franco, M. (2001). *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Angelus Novus. Coimbra.
- CastelBranco, V.M. (1596). *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas*. Manoel de Lyra. Lisboa.
- Deswarte, S. (1987). De l’emblematique à l’espionnage: autour de D. Juan de Borja, ambassadeur espagnol au Portugal. Em: Pedro Dias (coord.), *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos: [actas do] II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Minerva. Coimbra. pp. 147-183.
- Eco, U. (2003). *Sobre Literatura*. Difel. Lisboa.
- Green, H. (1872). *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A biographical and bibliographical study*. Trübner & C. London.
- Holanda, F. (1984). *Da Pintura Antiga* (A. Garcia, Trad.). INCM. Lisboa.
- Machado, A.M. e Pageaux, D.H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Editorial Presença. Lisboa.
- Martins, J.C.O. e Sousa, S.G. (orgs.). *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Opera Omnia. Guimarães.
- Mendonça, I. (2011). Emblemas de Alciato na cúpula da igreja de S. Pedro em Elvas. Em: I. Mendonça e A. Correia, *Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. FRES. Lisboa. pp. 157-164.
- Miranda, F.S. de (1989). *Poesias de Francisco Sá de Miranda, estudo notas e glossário por Carolina Michaëlis de Vasconcellos*. INCM. Lisboa.
- Moura Sobral, L. (2008). ‘Occasio’ and ‘Fortuna’ in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation. *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, 13: 101-124.
- Pinto, H. (1984). *Imagem da vida cristã*. Introdução de J. V. Pina Martins. Lello & Irmão. Porto.
- Pina Martins, J. (1972). *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento*. Livraria Cruz. Lisboa.
- Prazeres, J. (1683). *Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro Tomo De sua Vida, discursada em Empresas Políticas e Predicáveis*. António Craesbeeck de Melo. Lisboa.
- Rebelo, B. (1903). Cartas de António Ferreira e de Diogo Bernardes a António de Castilho. *Arquivo Historico Portuguez*, vol. I, pp. 138-148.
- Roig, A. (1970). *António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris.
- Valeriano, P. (1579). *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*. Apud Bartholomaeum Honoraty. Lugduni.





Fig. 1. Medalhão atribuído a João de Ruão (2.ª metade do séc. XVI). Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra).  
Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>

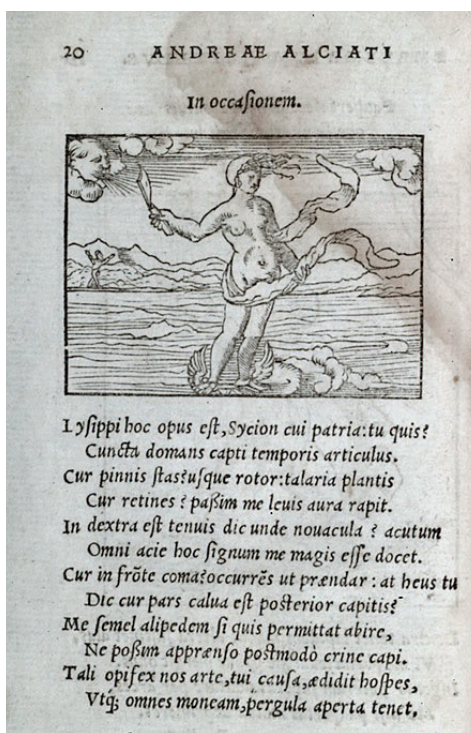


Fig. 2. Emblema *In occasionem*. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.  
Fonte: [https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53\\_B2v](https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_B2v)



**Fig. 3.** Cúpula na igreja de São Pedro (Elvas), finais do séc. XVI (?).  
Fonte: foto da autora.

EMBLEMATVM LIBELLVS. 19

Paupertatem summis ingenijs  
obesse ne prouehantur.



Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas,  
Vt me pluma leuat, sic graue mergit onus.  
Ingenio poteram superas uolitare per arces,  
Me nisi paupertas inuida deprimeret.

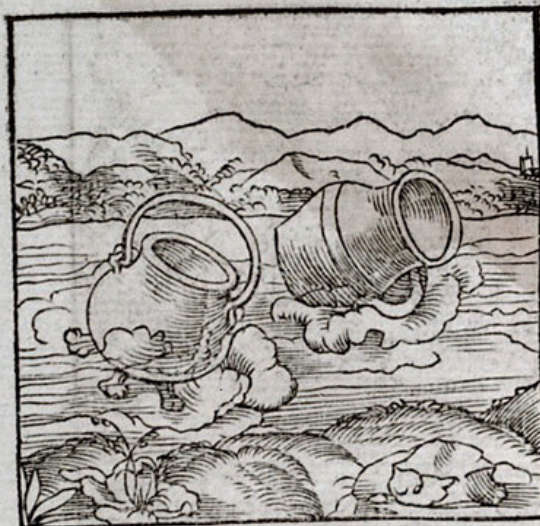
B ij

Fig. 4. Emblema Paupertatem summis ingenijs obesse, ne prouehantur. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.  
Fonte: [https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53\\_B2r](https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_B2r)



62 ANDREAE ALCIATI

*Aliquid mali propter uicinum malum.*



Raptabat torrens ollas, quarum una metallo,  
 Altera erat figuli terrea facta manu.  
 Hanc igitur rogat illa, uelit sibi proxima ferri,  
 Iuncta ut præcipites utraque sistat aquas.  
 Cui lutea, haud nobis tua sunt commercia curæ,  
 Ne mihi proximitas hæc mala multa ferat.  
 Nam seu te nobis, seu nos tibi, conferat unda,  
 Ipsa ego te fragilis sospite sola terar.

Fig. 5. Emblema *Aliquid mali, propter uicinum mali*. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.  
 Fonte: [https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53\\_D7v](https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_D7v)

EMBLEMATVM LIBELLVS. II

Potentissimus affectus Amor.



Aspice ut inuictus uires auriga leonis  
Expressus gemma pufio uincat Amor.  
Vtq; manu hac scuticā teneat, hac flectat habenas,  
Vtq; sit in pueri plurimus ore decor.  
Dira lucis procul esto, feram qui uincere talem  
Est potis, à nobis temperet an ne manus?

Fig. 6. Emblema Potentissimus affectus amor. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.  
Fonte: [https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53\\_A6r](https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_A6r)



108 ANDREAE ALCIATI

Consilio & uirtute Chimeram superari, id est,  
fortiores & deceptores.



Bellerophon ut fortis eques superare Chimeram,  
Et Licij potuit sternere monstra soli.  
Sic tu Pegaseis uectus petis æthera pennis,  
Consilioq; animi monstra superba domas.

Fig. 7. Emblema Consilio et uirtute. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.  
Fonte: [https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53\\_G6v](https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_G6v)

# Sá de Miranda e a Arcadia

André Corrêa de Sá<sup>116</sup>

**A**fortunadamente, Francisco Sá de Miranda ainda é uma figura com muito prestígio na história da cultura portuguesa. Devemos-lhe, antes de mais nada, um agradecimento filológico por ter sido o poeta da Tapada responsável por introduzir os modelos italianos na tradição literária nacional. Se descontarmos esse aspeto do seu legado, a eminência deve-se em parte à admoestação que dirigiu aos vícios e frivolidades palacianos e em parte ao facto de ter abandonado a Corte para viver ostensivamente no campo. A distância bucólica deu ao “bom Sá” o ensejo de protocolar um programa humanista de reação ao ambiente emocional, cultural e político do reinado de D. João III, quando o destino de Portugal se via determinado por desenfreadas proposições imperiais.

Mesmo que muitos dos acontecimentos históricos e ocorrências particulares que Miranda descreveu sejam hoje difíceis de decifrar, a frequência em que emitiu as suas admoestações ao modo como o reino era conduzido ainda é largamente perceptível pelos leitores contemporâneos. Os críticos dividem-se em relação ao valor e à graça da sua poesia, mas não em relação ao vigor e à grandeza da sua índole humana e intelectual. A qualidade do serviço que prestou aos problemas nacionais explica por que a sua receção nunca foi afetada por lacunas e tem sido largamente consensual. Aos contemporâneos e à posteridade, Francisco Sá de Miranda sempre assomou como o predecessor que, do pórtico do mundo moderno, se consternava com a complacência do mundo português diante de códigos culturais alienantes. Isso permite que Sá de Miranda seja aproveitado quer a nível institucional quer contra-institucional. Conservando a silhueta nobre e austera de “português antigo”, o poeta da Tapada oferecia uma propedêutica adequada à endémica crise nacional, tanto em termos retrospectivos como proféticos.

Como se sabe, a apologia da vida distanciada da Corte e as queixas sobre os infortúnios da sua terra, modeladas sob a forma de epístolas, têm um precedente horaciano em particular, movendo-se, em termos gerais, no espaço psíquico e literário da velha tradição pastoril. Hoje em dia, essa tradição é-nos ao mesmo tempo familiar e estranha. Familiar, porque *tropos* como “bucolismo”, “Arcádia” e “*locus amoenus*” ainda são largamente reconhecíveis, mesmo pelo leitor não-especializado. Estranha, porque esse reconhecimento não pressupõe um entendimento mais do que trivial dessa terminologia, das posturas retóricas típicas ou das implicações associadas. A esse respeito, bastará mencionar, por exemplo, que o nome do bucolista português de maior quilate, Francisco Rodrigues Lobo, não provoca uma excitação crítica comparável ao nome do poeta Luís Miguel Nava, embora este último tenha publicado, quando investigador pós-graduado, um estudo, aliás admirável, sobre a poesia de Rodrigues Lobo.

Nomes outrora associados a portentosas façanhas literárias, como Jacopo Sannazaro, Jorge de Montemayor ou Sir Philip Sidney estão hoje reduzidos à poeira das erudições (embora Sá de Miranda, na carta ao Senhor de Basto, se refira aos serões na companhia dos «pastores italianos do bom velho Sannazaro»), Jorge de Montemayor tivesse nascido em Montemor-o-Velho e Sir Philip Sidney seja o autor de um dos versos mais citados de Alberto Caeiro). Segundo a respetiva tradição, “pastoril” não é unicamente um modo de designar a literatura que celebra o *ethos* da natureza por meio de um contraste com o *ethos* da cidade. A intimidade com a lira e as musas pastoris pressupõe a observância de um conjunto de convenções temáticas e compositivas.

Um dos dispositivos pastoris mais afamados, homenageados e imitados da Renascença foi justamente criado por Jacopo Sannazaro (1458-1530). *Arcadia* descreve-se como um prosím metro, uma combinação de prosa e poesia. Redigido em vulgar, é constituído por doze églogas intercaladas por doze secções em prosa. Durante dois séculos, *Arcadia* instituiu o paradigma formal da novela pastoril e as obras pastoris de muitos autores eminentes de Quinhentos e Seiscentos embeberam-se nas suas linhas. Presume-se que Sá de Miranda terá mesmo conhecido pessoalmente o poeta durante os seus anos italianos. O que não há dúvida é que o bom velho Sannazaro se tornou para o bom Sá uma referência e um modelo. E também sabemos que a *Arcadia*, juntamente com outros livros do cânone humanista, tinha assento nas horacianas «ceias do paraíso», que o poeta reeditou com um círculo restrito de amigos e de livros (Diogo, 1995: 76).

Nas páginas que se seguem, vou começar por evocar a vida e a obra de Sannazaro. Num segundo momento, irei sugerir algumas aproximações entre o poeta da Tapada e o poeta napolitano. Obviamente, não se trata de fazer aqui justiça a um tópico negligenciado (até porque a fortuna crítica de Sá de Miranda e da literatura portuguesa de Quinhentos tem abundantes referências a Sannazaro) nem de esgotar um tema que solicitaria, naturalmente, uma investigação exaustiva. A única injunção da minha intervenção é chamar atenção para algumas contiguidades observáveis.

Jacopo Sannazaro nasceu em Nápoles em 29 de julho de 1457 e morreu em 6 de agosto de 1530. Como afirmei, *Arcadia*, publicado em 1504, é o seu título de glória. Na idade madura, o autor não tinha por ele grande afeição, descrevendo-o como um livro de juventude. Tecnicamente, *Arcadia* é um prosím metro, isto é, uma combinação de poesia e prosa, constituída por doze églogas intercaladas por doze secções em prosa. *Arcadia* desfrutou de retumbante êxito editorial. Só no século em que foi editada, teve mais de setenta edições. Não espanta que tenha tido também numerosos imitadores. A sua ampla repercussão resultou de ter sido *Arcadia* responsável por instituir o paradigma formal da novela pastoril que ganhou adeptos entre muitos escritores europeus de Quinhentos e Seiscentos. No contexto peninsular, a influência de Sannazaro é particularmente notória em *La Diana* (1559) do já citado Jorge de Montemayor (ou, se preferirmos, a bem dos pergaminhos nacionalistas, Jorge de Montemor), *Primavera* (1601), de Francisco Rodrigues Lobo, e *Lusitânia Transformada* (1607), de Fernão Álvares do Oriente.

O pai de Jacopo, Cola Sannazaro, pertencia a uma família nobre originária de Lomellina (Pavia), que se havia transferido para Nápoles em 1381, ao serviço de Carlos III Durazzo, passando a integrar, por



casamento, a nobreza napolitana. Por sua vez, a mãe provinha de uma família aristocrata de Salerno. Jacopo e o irmão nasceram em Nápoles. A morte de Cola, ocorrida em 1462, e o confisco da mina de alúmen que providenciava o rendimento familiar, três anos mais tarde, abalaram a situação financeira da família. Por volta de 1470, face ao custo de vida de Nápoles, Massella preferiu levar os filhos para o seu feudo de San Cipriano Picentino, a Norte de Salerno, cujos vales e montanhas terão inspirado as paisagens literárias de Jacopo. Em 1478, já viviam novamente em Nápoles, tendo Jacopo podido continuar os estudos sob a tutela de Lucio Grasso e Giuniano Maio.

Equipado com uma sólida formação nas letras gregas e latinas, Sannazaro ingressou na celebrada Academia humanista de Giovanni Pontano, tomando o pseudónimo de Actius Syncerus. Exponente maior da Corte aragonesa de Nápoles, Pontano tornou-se um mentor para o jovem intelectual. Datam do final da década de setenta e princípio da seguinte as suas primeiras composições pastoris, evidenciando que Sannazaro estava convicto de que as formas virgilianas de imaginação arcádica, em moda entre os poetas da Academia de Ferrara da primeira metade do século XV, se mostravam especialmente aptas a modelar a sensibilidade do pensamento renascentista. Refundidas, três dessas églogas soltas constituem as églogas I, II e VI de *Arcadia*.

Em 1481, Sannazaro entrou ao serviço da Corte aragonesa de Nápoles, estabelecendo relações próximas com os últimos monarcas da dinastia. A extraordinária atmosfera da Academia Pontaniana, animada pelo projeto de cosmopolitismo cultural dos reis aragoneses, proporcionaram-lhe os estímulos intelectuais para se rodear da atmosfera e do espírito cultural da antiguidade clássica, materializados no método de estudo filológico, no interesse pela arqueologia e no colecionismo de artefactos da antiguidade clássica. Conhecido por ser um cortesão dedicado e prestigiado, Sannazaro acompanhou Afonso de Aragão, duque da Calábria e primogénito do rei Ferrante, na reconquista de Otranto, tomada pelos turcos em 1481, na campanha de Ferrara (1482-1484) e na expedição de Abruzzo contra os Barões (1485). Para entreter a Corte, escreve e encena alguns *gliommeri* e várias farsas, que, se por um lado plasmam os modelos toscanos, por outro não deixam de aderir ao dialeto napolitano. Nos anos seguintes, Sannazaro serviu o rei Frederico, acompanhando-o no exílio em França, em 1501-1504, e regressando a Nápoles depois da sua morte. Os *Sonnetti e Canzoni* foram publicados em 1530. Em 1535, organizada por Paolo Manuzio, veio a lume uma edição da sua obra latina, na qual se destaca o poema de cariz religioso *De Partu Virginis* (1526) e as cinco *eglogae piscatorae*, que inovaram o género, substituindo os pastores e o mundo rural da Arcádia por pescadores e paisagens costeiras.

Como há pouco assinalai, *Arcadia* é o título de glória do poeta napolitano. A cronologia de elaboração e difusão do livro é ainda incerta e só parcialmente foi reconstruída. Sabe-se que antes da impressão *princeps* circularam em Veneza, em 1502, impressões de uma primeira redação do livro, em edições não autorizadas pelo autor. Pensa-se que essas edições foram preparadas a partir de manuscritos que Sannazaro deixara ao cuidado de seu irmão, antes de partir para o exílio em França. Preparada por Pietro Summonte, a *princeps* de *Arcadia* foi dada ao prelo por Mayr, em Nápoles, em 1504, e corresponde a uma versão revista e ampliada da primeira redação, realizada por Sannazaro em meados

da década de 1480. A segunda redação é acrescentada de duas églogas e duas unidades de prosa, bem como de uma expansão do imaginário pastoril, constando de um prólogo, doze églogas em verso, alternando com passos em prosa, e um epílogo.

A subjugação da forma pastoral à matriz da lírica que caracteriza *Arcadia* traduziu-se numa renovação do modo bucólico de Teócrito e Virgílio. Na *Arcadia* de Sannazaro, o cântico amoroso — que derroga as conotações realistas do bucolismo clássico e modula o cenário arcádico sob a complexa cadência sentimental do petrarquismo e da filosofia neoplatónica — torna-se mais relevante do que a celebração virgiliana das virtudes da vida simples do campo. Cada capítulo abre com um trecho em prosa, alternado com interlúdios corais. A versão oferecida por Sannazaro da Arcádia de Virgílio abriu um caminho decisivo na história do género bucólico nas literaturas europeias. Embora os poetas das décadas seguintes se tenham dedicado mais compenetradamente a produções latinas, o interesse pela emulação dos cânticos das experiências amorosas no *hortus conclusus* de Sannazaro renasce na quarta década do século. Providenciando convenções formais e temáticas e um pano de fundo estilístico que capturaram a imaginação bucólica europeia durante três séculos, a narrativa pastoril de Sannazaro empolgou escritores como Tasso, Guarini, Ronsard, Belleau, Spenser e Philip Sidney a comporem as suas novelas pastorais.

As histórias de amor contrariado de pastores que se refugiam numa paisagem verdejante e de clima temperado, para além de constituírem um dispositivo literário sofisticado, servem muitas vezes de contraponto às hipocrisias políticas e sociais do seu tempo histórico. No caso do poeta de “Basto”, já o anónimo autor da “Vida do Doutor Francisco Sá de Miranda”, inserta na 2.<sup>a</sup> edição de 1614, admitia que, sob a ficção dos pastores, o material poético e as situações dramáticas recriavam material extraído da sua experiência pessoal, incluindo referências a pessoas e a situações concretas, muitas delas de esclarecimento difícil pelo leitor contemporâneo.

Mesmo sendo as cartas o meio que Sá de Miranda preferencialmente usou para criticar a condução política e social do país e dirigir ao leitor um discurso moralizante, o artifício pastoral, à semelhança do que sucede com outros poetas renascentistas, também foi usado para fins explicitamente didáticos. No caso de Miranda, os versos sentenciosos que condenam a alteração trazida pela expansão imperialista em terras do Oriente à vida nacional, contrapondo a corrupção da Corte às virtudes da vida simples do campo, têm um equivalente autobiográfico. Não lhe bastando exprimir indignação com a ordem vigente, o poeta do Neiva fez da autoimagem do poeta misantropo da Quinta da Tapada e do aviso pessimista dos seus versos o seu principal legado à posteridade. Muitas das estrofes de “Basto” e de “Montano” têm, a este respeito, valor descritivo.

Na égloga “Alexo”, Sá de Miranda admite ter sido Bernardim Ribeiro o primeiro a transpor para a língua portuguesa os *topoi* e o estilo retórico do bucolismo renascentista. Mas não podemos esquecer que o passo revolucionário na direção da escola do verso italiano foi concretizado por Miranda. Uma vez que Bernardim compôs as suas dramatizações pastoris no velho metro peninsular, a isso se pode responder, na esteira de David Mourão-Ferreira, que Sá de Miranda foi o primeiro a fazê-lo «segundo os cânones italianos de Sannazaro» (1981), ainda que por

vezes intercalasse os decassílabos com redondilhas. Da sua autoria conhecemos nove églogas, todas em língua vulgar: seis em língua castelhana e três em português, publicadas pela primeira vez em 1595 (ed. Manoel de Lyra). É já um lugar-comum da crítica aproximá-las do paradigma de Garcilaso, mas as marcas do parentesco com as bucólicas de Sannazaro sobressaem em vários aspetos. Desde logo por razões de cunho biográfico. Durante os anos que passou em Itália (1521-1526), Sá de Miranda aproximou-se de Vittoria Colonna, de quem era parente afastado, tendo presumivelmente frequentado o importante círculo cultural que gravitava em torno da famosa Marquesa de Pescara. Geralmente, deduz-se daí que Miranda tenha também estabelecido contatos com o autor de *Arcadia*, sendo certo que o livro pastoril era um dos seus livros prediletos.

Encontramos pelo menos três referências diretas a Sannazaro na obra de Miranda. Uma célebre quintilha da carta “A António Pereira, senhor do Basto”, faz uma alusão explícita à leitura da *Arcadia* feita na companhia do amigo:

Líamos os Assolano  
De Bembo, engenho tão raro  
Nestes derradeiros anos,  
C’os pastores italianos  
Do bom velho Sanazaro  
(Miranda, 2021: 436).

A quintilha denota a importância de Sannazaro nas conversas letradas do quotidiano arcádico da Tapada, durante as quais também se liam as obras de Bembo, Garcilaso e Boscán. A mesma quintilha é também pretexto para pesquisarmos os efeitos da leitura de *Arcadia* nas conceções bucólicas de Sá de Miranda. Há um eco desses versos na égloga “Nemoroso”, imitação de Garcilaso dedicada ao mesmo António Pereira, sendo Sannazaro evocado num passo que celebra Garcilaso e enumera os «raros spritos / Que adelante eran idos» (Miranda, 2021: 300) que contribuíram para a sua vida e obra, e inclui ainda Petrarca, Pontano, Giovanni Rucellai e Lattanzio Tolomei. E numa das redações da égloga III, conhecida por “Celia”, Miranda refere-se a Sannazaro evocando o nome académico de Sincero.

“Alexo”, redigida em castelhano, assinala a primeira tentativa de Sá de Miranda para adaptar ao ambiente peninsular os tópicos e o estilo de *Arcadia*. Mesmo que a consonância de Miranda com Sannazaro não seja tão substantiva como a de Diana (1559), de Jorge de Montemor, diretamente vazada no molde de *Arcadia*, podemos ecoar o argumento de Rita Marnoto de que, tomada no conjunto, “Alexo” demonstra que a matriz italiana liga as flautas pastoris de Arsochi e Sannazaro à flauta do poeta da Quinta da Tapada. Para além de reminiscências de Teócrito, Virgílio e Garcilaso, que nos permitem situar as experiências bucólicas de Sá de Miranda numa rede subtil de relações intertextuais com predecessores e discípulos, “Alexo” evidencia as marcas do precedente italiano. Aliás, os versos «El cantar que aquí cantamos / Fue (sabes) d’ estraña parte, / Donde anduvimos entramos» (Miranda, 2021: 211) declaram-no sem qualquer pudor. Destaca-se desde logo a utilização experimental de decassílabos italianos em parte da composição e a organização do diálogo entre os pastores em canto alternado.

De Sannazaro — que, nesse aspeto, como demonstra Rita Marnoto,

seguiu o esquema de repetição usado por bucolistas seneses e florentinos da segunda metade do século XV — será também proveniente o processo de repetição do último verso de uma estrofe no começo da seguinte portuguesa, patente, por exemplo, na I, II e X églogas de *Arcadia*. Como observa Rita Marnoto (2016: 5), as cinco estâncias de “Alexo” que começam com o passo «Amor burlando va; muerto me dexa» são um exemplo ilustrativo dessa imitação. Outra evidência que nos aponta para a sugestão de que o prosím metro de Sannazaro serviu de modelo inspirador para a forma de “Alexo” é a técnica da polimetria. A égloga de Miranda desenvolve-se numa sucessão de sete composições, intercalando metros peninsulares com metros italianos, numa demonstração de desvolutura técnica e sensibilidade dramática. A polimetria é mais uma das inovações formais que devemos ao espírito renovador e formativo do autor de “Alexo”.

Uma comparação escrupulosa irá mostrar-nos que numerosos passos das suas églogas apresentam correspondências com a obra de Sannazaro, quer por ter o autor de “Alexo” seguido de perto o bucolista napolitano, quer por muitos dos seus versos transmitirem, recriarem ou traduzirem padrões poéticos típicos da época. Para terminar este elenco de aproximações textuais, registo apenas dois exemplos dessa partilha de fontes comuns: nas notas à edição de 1885, Carolina Michaëlis assinala que a rixa entre pastores narrada na cena inicial de “Nemoroso” (que também exhibe a técnica de repetição aforística que assinala em “Alexo”) é uma versão da égloga IX de Sannazaro, que, por sua vez, alude à égloga V de Teócrito e à III de Virgílio. E no comentário à égloga “Andrés”, composição dedicada ao Duque de Aveiro, Vítor Aguiar e Silva assinala que uma das suas oitavas, que narra um encontro amoroso entre Sátiros e Ninfas, tem uma relação intertextual explícita com a Prosa Sétima da *Arcadia*, embora haja a assinalar uma diferença significativa entre os dois textos, uma vez que o erotismo patente na *Arcadia* é elidido pela atmosfera moralista de Miranda.

Permitam-me incluir ainda uma breve nota final. Na cena final de *Arcadia*, Sincero, despertando de um pesadelo terrível, decide abandonar a Arcádia e regressar a Nápoles. À chegada, descobre que a sua amada tinha morrido. Esta cena, crucial, é também uma autodescrição, reportando-se a uma situação biográfica do próprio Sannazaro. Ao contrário da *Arcadia* de Virgílio, a sua é predicada por um sentimento profundamente melancólico, a que Nicolas Poussin deu uma inesquecível expressão no célebre quadro “Et in Arcadia Ego”. Muitos comentários têm sublinhado que o pensamento de Sá de Miranda está impregnado de pessimismo. Talvez se possa sugerir que este pessimismo é ainda um efeito, ainda que oblíquo, desta arrepiante inscrição deixada por Jacopo Sannazaro no túmulo das utopias humanas.

## Bibliografia

- Castro, Aníbal Pinto de (1982-1984). Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal. *Estudos Italianos em Portugal*. 45-46-47: 185-206.
- Diogo, A.A.L. (1995). *As Lágrimas de Miranda. Sobre a Poesia de Sá de Miranda*. Angelus Novus. Coimbra.
- Ferreira, D.M. (1981). Sá de Miranda: inovação e polemismo. Em: D. M. Ferreira, *Hospital das Letras*. INCM. Lisboa. pp. 19-32.
- Kidwell, C. (1993). *Sannazaro and Arcadia*. Duckworth. London.
- Marnoto, R. (1996). *A “Arcadia” de Sannazaro e o bucolismo*. FLUC. Coimbra.
- Marnoto, R. (2016). Sá de Miranda e a introdução de novas formas métricas. Anexo apenso a *Colóquio. Letras*, 191: 1-22.
- Osório, J.A. (1985). Entre a tradição e a inovação; Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da égloga Alexo. Separata da *Revista Línguas e Literaturas*, II série, v. 1, pp. 47-103.
- Miranda, Francisco Sá de (2021). *Obra Completa*. Organização de Sérgio de Sousa, João Paulo Braga e Luciana Braga. Assírio & Alvim. Lisboa.
- Miranda (1885). *Poemas de Francisco de Sá de Miranda*. Em: Vasconcelos, C. M. (Reed. Fac-similada, 1989. Max Niemeyer. Halle.). INCM. Lisboa.

# A doutrina da “economia” e os temas do *de re rustica* em Sá de Miranda

Ricardo Hiroyuki Shibata<sup>117</sup>

As epístolas em verso de Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) são o exemplo representativo daquilo que se convencionou denominar de “pensamento moral” do poeta português, em particular, quanto às suas críticas ao acúmulo de riquezas por meio do comércio e à expansão portuguesa no além-mar. Isto, porque esse aspecto da vida negocial, dedicada aos “tratos de mercadoria”, era indigno ao varão de nobre estirpe. Para Miranda, havia formas mais condizentes com as tradições antigas, com os hábitos e costumes dos antepassados, e, portanto, com os valores mais prestigiosos da aristocracia.

Essas novas práticas eram elementos que desestabilizavam a organização comunitária, a paz e a tranquilidade do corpo político. Em conformidade com os registros discursivos do Antigo Regime, em Portugal, o pensamento de Sá de Miranda evoca estrategicamente esse tempo passado a partir das tópicas clássicas da *oeconomia* e de seus temas correlatos. Aqui, a “técnica econômica” se define como um saber especializado, circunscrito ao âmbito das responsabilidades do pai de família. Assim, a “casa” seria uma instância complexa para a boa administração do patrimônio familiar, em que se inclui não apenas as diversas maneiras de se angariar recursos materiais, mas também a preservação e a perpetuidade da dinastia familiar (Volaterrano, 1514).

E, de fato, no âmbito das práticas letradas do Quinhentismo lusitano, podemos encontrar várias obras de cariz clássico que tratam do tema da economia em seu sentido antigo. Um deles era o tratado *Oeconomicus*, de Xenofonte, muito conhecido no século XVI e no interior dos grupos de letrados do Humanismo; por vezes, essa obra era atribuída a Cícero ou, pelo menos, era muito semelhante aos temas e argumentos dos textos ciceronianos. De qualquer forma, isso só aumentava a sua importância e sua constituição como texto de referência doutrinal. Este tratado de Xenofonte, em forma de diálogo cooperativo entre os personagens, estrutura-se em duas partes complementares e coordenadas. Na primeira parte, o abastado, mas jovem, Critobolo questiona o filósofo Sócrates quais seriam os modos mais adequados para se administrar e manter, com sucesso, o patrimônio de sua família. A resposta de Sócrates vem justamente na segunda parte, em que ele recorda uma

117 - Departamento de Letras, Unicentro, campus Santa Cruz.

conversa amistosa com Iscômaco, um ancião politicamente poderoso e reconhecido por suas enormes riquezas. É neste momento que Critobolo consegue reconhecer os aspectos fundamentais que configuram a *téchne oeconomica* e todas as suas vantagens para o engrandecimento si mesmo, para a manutenção de sua família e para o fortalecimento do Estado no âmbito da política. As técnicas econômicas de que se fala aqui não se referem à economia política de caráter liberal desenvolvida e implementada no século XVIII e, portanto, ligada ao nascente Estado burguês, a partir do livre mercado concorrencial e do acúmulo de capitais pelas trocas comerciais de matriz mercantilista.

No pensamento antigo, o conceito de economia, como arte, é um domínio do *pater familias* («pai de família») e do seu *domus*. A partir disso, em seu âmbito hermenêutico mais específico, trata-se de uma verdadeira doutrina que estabelece a disciplina da “casa como complexo”, vale dizer, define todas as maneiras de se ganhar e acumular riqueza, porém, em especial, da administração e governo da família, dos hábitos e costumes do marido como mandatário da casa, da esposa e dos filhos, dos serviçais, dos amigos e de toda a gestão do patrimônio familiar, composto pelos bens materiais e imateriais (Philo, 1930: 128). Ora, esses aspectos da economia e da casa já eram considerados por Aristóteles, em seu livro I, da obra fundamental da *Política*. O Estagirita destacava, entretanto, em sentido complementar, que existiam três aspectos centrais de relação social no interior da casa e da família: senhor-servo, marido-esposa e pai-filho. Essas relações conseguiriam manter e estabilizar os fins para os quais a família foi constituída: a arte do senhor, do marido e do pai. Dessa forma, a técnica econômica, conforme essas coordenadas aristotélicas, decorria, no limite, das três atribuições a serem exercidas pelo varão de estirpe aristocrática: a arte do senhorio, do matrimônio e da educação dos filhos, e da atividade do cidadão em relação ao Estado.

É preciso esclarecer então que a economia, cujo referencial está sendo reposto aqui, é uma atividade aristocrática com domínios muito particulares, portanto muito distante dos contornos emotivos e românticos do personagem paternal que cuida de sua prole e que vive para a sua esposa. De fato, constituía-se, antes de tudo, em esfera de poder com fronteiras e com regras operatórias específicas. A oposição mais radical se fazia com os limites da política, pois seu âmbito mais externo e coletivo ou como se dizia aproximadamente o Reino é um aglomerado de famílias, porém que estabelecia um análogo de proporção com o domínio de si mesmo para robustecer o espírito, no campo ético, e das obrigações do cidadão em participar nos problemas relativos ao governo da cidade, no campo político. Segundo diz Cícero, autor que representava umas das matrizes desse pensamento, em seu *De Senectute*, Catão explicava que Xenofonte foi aquele que resumiu “a doutrina da casa e da família”, delimitando toda essa forte tradição.

Dessa forma, a insistência de Miranda em “viver à antiga” retoma os argumentos propostos pelos agrônomos antigos, cujo pensamento se engajava na preservação dos valores aristocráticos e no tempo glorioso dos antepassados. No *Agricultura General* (1513), Gabriel Alonso de Herrera, um dos principais autores da Península Ibérica que se apropriaram desse pensamento antigo acerca das implicações morais da atividade agrícola, era admirado por apresentar as regras da “profesion” campesina em perfeito acordo com as práticas, modos e costumes de

seus antepassados. Tratava-se de um roteiro essencial, com conselhos e ações efetivas, cujo sentido era repor o saber elaborado pelos antigos romanos. Nesse sentido, a constatação de que se vivia numa época de decadência das letras, das artes e dos costumes, com o agravo de convulsões e dissensões sociais, passava necessariamente pelo desprezo e pelo abandono do pensamento tradicional. Conquanto muito pouco investigada atualmente, essa tradição literária acerca dos tópicos centrais de matéria agrícola (*de re rustica*), fundada em suas matrizes clássicas, foi reativada à época do Humanismo a partir de sua apropriação na doutrina quinhentista da “economia”, cuja presença é visível em discursos de índole diversa.

É justamente por isso que Sá de Miranda, a partir do topos horaciano do *fugere urbem*, propõe retirar-se da corte e dos círculos palacianos – de fato, libertar-se da servidão pela busca de honrarias e privilégios – em favor da paz do ambiente campestre e da obtenção de riquezas pela agricultura. Na carta “A Antonio Pereira”, Miranda afirmava que a vida no campo possibilita o convívio com os verdadeiros amigos, desfrutar de banquetes frugais e cultivar as letras nos momentos de ócio. Essa argumentação se apropria justamente de certas passagens das *Geórgicas* (II. 457-458), de Virgílio. Segundo Gonzalo García de Sancta María, no seu *El catón en latin y en romance* (1494), essa obra virgiliana era considerada um comentário aos tratados de agricultura de Catão e de outros escritores de matéria agrícola (1494: fol. cijv).

Segundo o testemunho de vários autores romanos que também escreveram sobre essa matéria agrícola, Catão era reconhecido por suas posições conservadoras e por sua defesa intransigente da tradição. Para um de seus seguidores, Columela, por vir de uma geração posterior, Catão era considerado um autor muito “campesino”, ou seja, ultrapassado em seus conselhos e avisos em comparação com outros escritores mais atualizados que se dedicavam a propor métodos mais racionais de se explorar o cultivo dos campos e a lida com o trabalho rural. Para outros, Catão era considerado menor em relação a Saserna, mais instruído quanto aos temas agrícolas, portanto uma referência de modernização. De qualquer forma, todos eram unânimes em afirmar a importância de se dedicar aos estudos de agricultura.

É preciso esclarecer, desde já, que Catão, entretanto, de fato, escreveu muito pouco sobre aspectos técnicos de se explorar o ambiente campestre em favor de algum lucro ou mesmo sobre exatamente as melhores práticas de se cultivar dos campos. Seu interesse (e isto fica claro ao se ler os seus tratados) era mais precisamente configurar a agricultura como uma forma superior de “arte” e como um manancial de riquezas e de sustento digno para o varão de nascimento aristocrata e também para toda a sua família. Catão destacava que era justamente esse o meio mais seguro, rápido e honesto para se fazer fortuna, sobretudo se comparado a outras alternativas como o comércio e a usura (o empréstimo de dinheiro a juros), quer dizer, duas outras formas comuns ao ambiente romano. Plínio, o Jovem, numa de suas epístolas, reclamava que havia se dedicado por anos e investido esforço árduo, mas que infelizmente, o cultivo dos campos não lhe trouxera a riquezas que desejava ou qualquer tipo de dividendo material, no entanto, conquanto o fracasso de seu empreendimento, pelo menos havia conseguido tempo de ócio produtivo para robustecer o espírito e aprimorar as virtudes.



Em verdade, o *De agricultura*, de Catão, é um tratado estratégico, porém, cujo texto é relativamente heterogêneo. Encontramos uma primeira parte bem estruturada, que se refere aos temas de agricultura propriamente dita, e, depois, uma segunda parte, com conselhos e avisos práticos de natureza diversa e heteróclita: receitas de gastronomia, prescrições sanitárias e médicas para se combater determinadas doenças, orações aos deuses e referências aos costumes e hábitos antigos. Conforme a historiografia romana, tratava-se de uma compilação tardia a partir de notas particulares do próprio Catão, que ele depois sistematizou e acrescentou algumas observações. Assim, constituía um amplo manual de agricultura e de regras para a conservação e gerenciamento dos vários aspectos da vida doméstica. Aqui, o aprimoramento das virtudes, das técnicas agrícolas e do arsenal de temas (criação de gado, organização dos servos e da família, conversação da tradição, etc.) incluiria, com ênfase, o preparo para as atividades bélicas e as práticas guerreiras.

O que resta claro então é que a organização do âmbito doméstico ganhava relevo por ser considerada, tanto em época de paz quanto de dissensões sociais, o fundamento sobre o qual se assentavam todos os pilares da comunidade e da estrutura estatal. O aumento da riqueza familiar, como consequência do sucesso na boa gestão da casa, era o referencial seguro para se estabelecer qualquer projeto nos negócios do Estado. Catão viveu numa época em que o poderio dos exércitos romanos se expandia com rapidez por inúmeros territórios, e que, por este empreendimento de conquista, havia um aumento significativo do número de pessoas ricas, com o respectivo aumento de sua influência política – de modo semelhante ao contexto sócio-político pelo qual viria passar Portugal à época do Renascimento no século XVI.

É justamente por isso, com bases nessas assumpções, que Sá de Miranda irá defender a agricultura como fonte tradicional de riqueza e suas consequências para a constituição da virtude. Ao compartilhar esses temas *de re rustica*, Miranda afirmava:

Os valerosos romanos  
Antes que o tino perdessem,  
Donde cuidais que escolhessem  
Cincinatos e os Serranos  
Que ante sem campo pusessem?  
E aquela sua grandeza  
Que o tempo não quer que moura,  
Vemos que a mais da nobreza  
Sobrenomes de riqueza  
Não pós, se não da lavoura  
(Miranda, 1989: 246).

Além disso, era comum relacionar os conceitos apresentados por Catão com os argumentos de Hesíodo, em seu *Os Trabalhos e os Dias*, um texto frequentemente lido e comentado pelos escritores de matéria de agricultura da República e do Império da Roma antiga, em particular, naquilo que se referia à mitologia das duas Érides. Conforme a narrativa de Hesíodo, a Érides má incentiva os seres humanos a viverem em constante discórdia, levando todos ao espírito belicoso, aos feitos de guerra e às divergências fratricidas. Sua maldade é a responsável por incendiar os debates cívicos, que terminam por instalar a inimizade e os partidarismos. Por sua vez, a Érides boa, que tem a sua origem nas

entranhas da terra, pelo contrário, inspira a todos, sobretudo, os varões ilustres em virtude e de grande qualidade moral, a cultivar os campos e o retirar seu sustento da agricultura, conduzindo-os à abundância de bens materiais, à paz e à harmonia social. Dessa forma, Hesíodo aconselha, em tom de prece votiva, que os seres humanos devem gravar no coração e na alma que se deve colher o "grão de Deméter", como benção dos deuses e favorecimento de boas ações adotadas a contento, a partir do que se pode extrair da terra. Após isso, é possível se dedicar à vida negocial, com os seus debates, as suas demandas e as suas tarefas públicas, cujo efeito é causar imensas preocupações e estabelecer litígios (Hesíodo, 1997: 76).

Os autores do Classicismo que se dedicaram a escrever sobre os lugares-comuns ou qualquer um dos aspectos do *de re rustica*, ou ainda, conforme comumente se denomina, sobre os "agrônomo antigos", eram, em verdade, escritores interessados na defesa da tradição dos valores romanos mais prestigiosos. É que eles entendiam que eram esses valores que fizeram a glória de Roma e transformaram os romanos em grandes conquistadores do mundo. Dessa maneira, o interesse residia não apenas nas questões de ordem técnica, mas também em buscar soluções à decadência moral ou ao esquecimento da sabedoria dos ancestrais. Assim, o problema do cultivo da terra era coordenado às transformações no contexto histórico e na estrutura social. O pensamento tradicional baseava-se justamente em se constatar que se vivia num período de decadência não apenas pelo abandono dos valores antigos, do cultivo agrícola e das virtudes, mas também pelo desprezo das artes. E esse era um argumento de grande força performativa (Anes Álvarez, 1982: 232).

No *Diálogo dos Oradores*, Tácito reclamava que a arte oratória passava por uma profunda crise pela ignorância dos jovens, pela falta de atenção dos pais, pela falta de preparo dos mestres e pelo desprezo das antigas virtudes. As glórias do passado não podiam perdurar num tempo nebuloso como aquele do presente, reclamava ele. Essa atmosfera de decadência nasceu em Roma, mas conseguiu se espalhar rapidamente pelas províncias, ameaçando corromper toda a Itália e todas as partes do Império. Tácito retomava aqui o debate sobre o melhor tipo de orador que Cícero havia proposto em seu *Brutus*, em que se exaltava o rigor, a disciplina e a solidez moral dos antepassados (1988: 120).

Em momento anterior, Tibulo, autor que outros escritores romanos consideravam um modelo, lamentava a falta de harmonia cívica no tempo presente e a desesperança de um tempo futuro feliz, em que vivia a sociedade romana. Horácio, que sempre se referia àqueles que se dedicavam ao aprimoramento do espírito, fez um longo panegírico a Tibulo, pois ele trabalhou todos os aspectos para se tornar um homem bom e sábio. Tibulo, em suas elegias, criticava o declínio de Roma, como a contrapartida daquelas obras que representavam as glórias e sucessos de Roma, e o clima de euforia geral e de otimismo, presentes nas odes horácianas e no poema épico de Virgílio (Tibulle, 1955: 93).

Em outra elegia, Tibulo avisava da decadência moral que se instalava no tempo presente. E lembrava, com saudade, de um tempo passado em que os pastores e camponeses sonhavam em possuir campos imensos e férteis para alimentar o seu gado e um sem número de ovelhas. Tibulo reclamava que estava vivendo na Idade de Ferro e que reinavam a falsidade e a ambição, com a conseqüente corrupção dos costumes, e a

ausência de sinceridade e de simplicidade nos hábitos (Tibulle, 1955: 95).

Em homenagem a Messala, por ocasião de seu aniversário e às suas conquistas sobre os povos da Aquitânia, Tibulo afirma que o grande general, depois de cumprir com sucesso as suas obrigações cívicas, agora podia dedicar-se aos seus votos ao deus Osíris (o equivalente ao deus grego Baco), deus da agricultura e do vinho para os egípcios. Fora o deus Osíris quem inventou o arado e ensinou os homens a lavrar o solo, a plantar as sementes nos campos e a colher os frutos. Era o momento de Messala retirar-se para a sua casa no campo e cuidar da organização de sua propriedade rural. A referência a Osíris é estratégica, pois, aqui, remete à divindade que inventou o vinho e a viticultura, ou seja, ao retiro reconfortante em época de paz (o vinho que acalma o espírito e filtra as emoções); e, ainda, de modo complementar, refere à vida no campo, que é a existência em paz, com alegria e em harmonia, sem as atribulações das tarefas da vida cívica (Tibulle, 1955: 98).

Valerianus Messala, herdeiro do famoso Messala, foi tema de uma das mais longas elegias de Tibulo. Esta composição celebra a fundação mítica de Roma, porém, antes de Rômulo ter determinado os limites da cidade romana, com altas e fortes muralhas, não havia diferença entre o campo, o povo e a parte urbana. Nesse sentido, as construções magnificentes (o monte paladino, o templo de Apolo e a fortaleza do Capitólio) seriam, assim, não os indícios da glória e do esplendor do poder político, porém a triste contrapartida desse tempo passado, harmônico e ligado à natureza. Assim, para Tibulo, é na mesa do banquete campestre, realizado no sossego da propriedade rural de Valerianus, numa atmosfera de tranquilidade e com abundância de produtos agrícolas colhidos pelo labor próprio, que se conseguia apaziguar as agruras da existência e a infelicidade humana (Tibulle, 1955: 150).

Em sentido genérico, este é, de igual modo, a estrutura argumentativa da carta de Sá de Miranda “A seu irmão Mem de Sâ”. Nela, a figura mitológica de Giges é posta ao lado de outra figura mítica, a de Faetonte, cuja ambição em conduzir o carro de Zeus findou por abrasar-se por inteiro, e do tão-conhecido Ícaro, que, não ouvindo os prudentes avisos do próprio pai, encontrou sua morte afogando-se nas ondas do mar, como referências mais modelares dessa ambição desmedida que assola o tempo presente. E, na carta “A Antonio Pereira”, esclarece com rigor:

Ah vida de lavradores,  
Se eles aconhecessem bem  
As vantagens que têm  
Aqueles santos suores  
Que santamente os mantêm,  
Tratando coa madre antiga  
Que de quanto em si recebe  
(Não entre engano ou mâ liga)  
Por seu costume se obriga  
A tornar mais do que deve  
(Miranda, 1989: 459).

Em outro lugar, Miranda, na famosa carta “A el-Rei D. João”, diz que os antigos reis portugueses eram chamados de «homens de bem» e de «bons lavradores». Esta importante passagem, muito citada pela historiografia literária, é uma glosa poética do dito sentencioso «os homens virtuosos de antigamente somente apreciavam a virtude do bom

agricultor», presente nas páginas iniciais do *De agricultura*, de Catão. As diretrizes agrícolas nesses tratados de matriz clássica pouco dizem sobre os aspectos técnicos do preparo e cultivo dos campos. O objetivo primordial é explicitar uma arte que se constitui como única forma legítima para o varão nobre conseguir rendimentos para sustentar a sua família em detrimento de outras fontes moralmente reprováveis (comércio, empréstimo a juros, saque e pilhagem em tempos de guerra, ofícios mecânicos). E nos tratados antigos, as fontes tradicionais de riqueza e de sucesso material deveriam vir da agricultura em detrimento de quaisquer outras formas.

Os “bons anos” e a Idade de Ouro, que Francisco Sá de Miranda reconhece como a época em que os seres humanos se dedicavam a extrair os recursos materiais por meio da agricultura, ao tempo em que mais importavam as virtudes do que o acúmulo de dinheiro, quadram, especificamente, com os modelos literários contidos em certas obras estratégicas de Virgílio, escritor antigo muito lido e interpretado no Renascimento na Península Ibérica, em especial, nos argumentos em forma versificada sobre as vantagens e a importância da agricultura, conforme as *Geórgicas*. Ao final desta obra, no livro III, Virgílio narra a tenebrosa praga que se abateu sobre os prados e sobre a criação de gado, disseminando-se por tudo onde se passa. Neste contexto terrível, nem os seres humanos conseguiram sobreviver. A descrição vívida que Virgílio faz dos corpos mortos em putrefação, estendidos no meio das verdes planícies, é incrivelmente impactante e comovente. No entanto, no começo do livro IV, todo esse cenário de terror e medo, como cena de terra devastada, cede lugar a outro momento. Uma paisagem nova surge no horizonte, em que a pureza pode se disseminar por todos os lados. É o “mel” que escorre dos céus como presente divino que sai das nuvens para a admiração e felicidade da raça dos humanos (Joudaux, 1971: 67-82; Levin, 1972: 45).

E para o entendimento de Sá de Miranda, o sucesso da organização doméstica, segundo os parâmetros dessa matéria *de re rustica*, era o remédio contra as ambições desmedidas e contra o declínio moral por que passava a sociedade portuguesa na época do Renascimento. É justamente isso que encontramos nos textos que falam contra os vícios da Corte e dos cortesãos. Por exemplo, Sá de Miranda, na carta “A Pero de Carvalho”, critica a cobiça e as «longas esperanças», as «vãs esperanças», as «baldias esperanças», daqueles que esperam pela retribuição de seus serviços e a expectativa de ganhos materiais. A «bemaventurança», dizia Miranda, não reside na «grande abastança» e na «tanta possança», mas no aperfeiçoamento das virtudes por meio dessa vida campestre. Piccolomini, no seu *Miseria de cortesanos* (1563), explicava que cultivar a terra era praticar o contentamento, o controle de si e afastar os vícios morais. E Sá de Miranda vai resumir esses ensinamentos nas já referidas belíssimas metáforas mitológicas de Faetonte e de Ícaro. Quer dizer, a mitologia ensinava que a verdadeira felicidade era cultivar os campos e cuidar da própria casa, para, depois disso, dedicar-se aos debates públicos e aos negócios da vida cívica (Hesíodo, 1997: 44). Ocorre que essas narrativas, retiradas desse aparato mitológico, conseguiam fornecer as imagens e as metáforas que constituem o arcaísmo fundamental de muitas práticas literárias do século XVI.

Essas figuras mitológicas representam também a desmesura, a cobiça e os demais vícios morais, com implicações nesse mundo marca-

do pela inconstância das tentações mundanas e pela Fortuna. A rigor, então, a vida verdadeira é aquela baseada na liberdade moral, nos próprios bens e em perfeita conformidade com matriz exemplar dada pela natureza. Foram esses os conselhos que Sá de Miranda forneceu a Jorge de Montemór, avisando dos perigos do ambiente cortesão, com suas paixões e a irracionalidade dos desejos. Na corte castelhana, onde Montemór havia conseguido fama e renome, à semelhança da corte portuguesa, o ouro e as riquezas das possessões do Novo Mundo faziam e desfaziam fortunas rapidamente (López Estrada, 1974: 179-180).

E, para finalizar, na carta “A Antonio Pereira”, Sá de Miranda destaca esse tempo passado em que a riqueza se obtinha por meio da agricultura, portanto uma época em que o aprimoramento das virtudes e o bom governo da casa e da família valiam mais do que o acúmulo de bens materiais e a conquista de privilégios e benesses (Miranda, 1989: 343). No século XVI, os escritores e os preceptistas de matéria *de re rustica* descreviam o cenário paradisíaco dos campos cultivados e a nobreza espiritual e moral dos lavradores, em meio à perfeita organização da vida comunitária. A atmosfera campestre e a arte da agricultura destinavam-se a estabelecer uma analogia de proporção e uma fonte ficcional para o estabelecimento da harmonia política e da preservação da ordem comunitária, conforme a estrutura da antiga sociedade portuguesa.

## Bibliografia

- Aristóteles (1997). *Politique*. Les Belles Lettres. Paris.
- Dyer, C. (2000). Alternative approaches to the history of agriculture. *Past & Present*, 68: 254-262.
- Joudaux, R. (1971). La philosophie politique des “Géogirques”, d’après le livre IV (v. 149 à 169). *Bulletin de la Association Guillaume Budé*, 1: 67-82.
- Anes Álvarez, G. (1982). *La economía española al final del Antiguo Régimen*. Alianza. Madrid.
- Herrera, G.A. de (1818-19). *Agricultura general*. Imprenta Real. Madrid.
- Hesíodo (1997). *Obras y fragmentos*. Gredos. Madrid.
- Levin, L. (1972). *The myth of Golden Age in the Renaissance*. Oxford University Press. Oxford.
- López Estrada, F. (1974). *Los libros de pastores en la literatura española*. Gredos. Madrid.
- Martin, R. (1971). *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et morales*. Les Belles Lettres. Paris.
- Miranda, Francisco de Sá de (1989). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. INCM. Lisboa.
- Philo (1930). *On husbandry*. Loeb Classical Library. London.
- Piccolomini, Eneas Silvio (1563). *Miseria de cortésanos...* Iuan de Barrera (Seção de Obras Raras/Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, n.57G.1.18). Coimbra.
- Pline, Le Jeune (1943). *Lettres*. t. I. Les Belles Lettres. Paris.
- Putnam, M. (1982). *Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic*. Princeton. New Jersey.
- Sancta María, G.G. (1494). *El catón en latin y en romance*. Pablo Hurus. Zaragoza.
- Tácito (1988). *Diálogo de los Oradores*. Gredos. Madrid.
- Tibulle (1955). *Tibulle et les auteurs du corpus tibullianum*. Les Belles Lettres. Paris.
- Virgílie (1884). *Oeuvres de Virgile. P. Virgílii Maronis opera*. Hachette. Paris.
- Volaterrano, R. (1514). *Commentariorum urbanorum... Oeconomicus Xenophontis*. Em: *Scriptores rei rusticae*. Aldo Manúcio. Vinégia.
- Von Albrecht, M. (1994). *Historia de la literatura romana*. Herder. Barcelona.



**amares**  
MUNICÍPIO