

**ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO.
SÁ DE MIRANDA NA ESTEIRA DE GARCILASO:
EM TORNO DO DEBATE POÉTICO DA ÉCLOGA
«ALEJO» ***

No artigo que dedica a Francisco de Sá de Miranda na *Bibliotheca Lusitana*¹, Diogo Barbosa Machado evidencia dois pontos: a faceta filosófico-moralista e a inovação artística levada a cabo pelo poeta mediante a introdução de um novo tipo de verso longo. Ao erudito do séc. XVIII interessava sobretudo acentuar o primeiro aspecto, aliás em consonância com os testemunhos que utiliza, de certa maneira tardios em relação à vida de Sá de Miranda, e também na sequência de um modo de o ler que remontava a finais do séc. XVI e a inícios do seguinte. Segundo tal leitura, o poeta do Neiva fixara-se na opinião pública mais como autor satírico e doutrinador moralista do que propriamente como «poeta»².

De facto, para a crítica seiscentista o panorama poético quinhentista estava dominado pela arte camoniana no que dizia respeito à perfeição do discurso em verso, em função da qual tudo tendia a hierarquizar-se. Face a ela, não era difícil acentuar a natureza pouco fluente e até prosaica de muitos versos mirandinos, facilmente conotável com a ideia de que resultavam de uma constante luta pela expressão poética, o que não deixa de encontrar um forte argumento positivo na abundância de lições e ensaios textuais conservados pelos manuscritos e pelas edições impressas em 1595 e 1614.

* Trabalho que beneficiou, na fase final, do apoio da Acção Integrada Luso-Espanhola (1984).

¹ MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*, Tomo II, reimpr. de Coimbra, 1966, pp. 251-255.

² Cfr. BERNARDES, Diogo, *O Lima*, in *Obras Completas*, Vol. II, prefácio e notas de Marques BRAGA, Lisboa, 1946, Égloga VI, «Saas», p. 45: «O nosso Sá Miranda qu'entendeo, / A sem razão do mundo, a tyrania, / Aqui antr' estes montes s' escondeo, / Onde senhor de si livre vivia*».

Desta feita, Sá de Miranda é apresentado como o «primeiro» que usou «versos mayores», como escreve Barbosa Machado, sem notar a ambiguidade histórica deste adjetivo, ao mesmo tempo que, como outros, o classificava de segundo maior vulto da poesia portuguesa depois de Camões.

Seria erro grande pôr radicalmente em causa os fundamentos destes — e de outros — pontos de vista, que inspiravam já a *Vida* inserta na 2.^a edição de 1614. Sá de Miranda exercera na verdade junto dos contemporâneos uma larga influência, não só mercê do pendor moralista da sua obra, onde é sensível a marca estóico-horaciana e ciceroniana (cf. *De Off.*, I, xxvi, 90), mas também em consequência das relações que manteve com um importante sector da aristocracia portuguesa, mais directamente ligado à concepção e ao programa humanistas, onde o tópico da superioridade das letras assumia um sentido quase emblemático. Efectivamente, não devemos esquecer que alguns dos elementos da alta nobreza letrada a quem se dirige ou a quem dedica escritos seus estavam sob a influência do preceptorado humanista que Cataldo Sículo iniciara junto da Corte já em finais do séc. XV³.

A *Carta* a Pêro de Carvalho, escrita certamente logo após o regresso de Itália, inclui a definição de um projecto afirmado com certa altivez perante o ideai da tradição cortês:

«Dias ha que me escondi
Co que li, co que escrevi
Inda me não enfadei»⁴.

Pondo de lado a cacafonia que existe no segundo verso citado, não se torna necessário sublinhar a ênfase com que o poeta acentua a progressão para o 3.^o verso através da sequência dos perfeitos *escondi, li, escrevi*.

Mas talvez se ofereça já pertinente notar que estes versos assentam sobre um modelo de comportamento quase provocatoria-

³ Cfr. RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, 1968 e *Estudos sobre o Século XVI*, Paris, 1980.

⁴ *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Edição feita sobre cinco manuscritos ineditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o Poeta, variantes, notas, glossario e um retrato por Carolina Michaëlis de VASCONCELLOS, Halle, 1885, p. 224. Passaremos a designar esta edição por *Poesias*.

mente oposto ao que existiria no horizonte da maioria dos membros da fidalguia portuguesa, que via na Corte o mais elevado local para realização das virtudes humanas, conforme Garcia de Resende proclamara, um pouco na sequência de Alfonso de Baena e do Marquês de Santillana, no «Prólogo» ao seu *Cancioneiro Geral*. A proposta mirandina recupera a relação de dependência entre o retiro da convivência social e a reflexão interior com largas tradições na cultura europeia. Mas Sá de Miranda não pretende fixar a atenção exclusivamente nesse retiro; o seu objectivo consistia em indicar, como elemento altamente positivo, que o afastamento da Corte («me escondi») não provocava enfadamento, como sugeria o texto de Resende, desde que fosse preenchido ou aproveitado para a *leitura* e a *escrita*: para as *letras*.

Passo algum da obra mirandina reflectirá tão bem o projecto de vida assumido pelo poeta de uma forma tão ostensiva como este com que termina a *Carta* a Pêro de Carvalho. É que o tópico de que fora da Corte não era concebível uma vida atraente e espiritualmente útil constituía um dos pontos da propaganda cortês frente aos sectores da sociedade que ficavam fora desse mesmo círculo cortês. O *Cancioneiro Geral* inclui mais do que um exemplo desta opinião, que identificava o *urbanus* com o *aulicus* e o opunha ao *rusticus*. O mundo cortês via a realidade exterior por um prisma deformante, enquanto outros, recuperando argumentos de uma longa tradição cristã anti-mundana, encontravam nele o espelho de um tipo de vida incompatível com as preocupações espirituais conducentes à salvação da alma, como se pode exemplificar pela obra de Fray António de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, dedicada precisamente a D. João III.

Mas o objectivo último de Sá de Miranda não se limitava ao seu caso pessoal. Quando se coloca pessoalmente no texto da *Carta* referida para sublinhar o contributo das *letras* na obtenção da felicidade, o poeta usa-se como exemplo positivo dessa mesma utilidade perante um público cortes, constituído, como é óbvio, por elementos da fidalguia. E aqui reside o vector central do pensamento, do programa e até da atitude do crítico moralista que foi Sá de Miranda: o destinatário é a nobreza e a doutrina reside nas *letras*. Estas não são propostas a um grupo social qualquer, nem tão pouco a um grupo social em ascensão histórica como seria, talvez, a burguesia, visto que, em meados do séc. XVI, a fidalguia, tinha sobretudo que se acomodar às circunstâncias que o poder monárquico central ia

criando e impondo, formando, no entanto, um grupo cuja função social o poeta considerava insubstituível no quadro monárquico do Estado; e, por isso mesmo, devia equacionar em termos éticos essa mesma função.

Não há aqui qualquer ponta de maquiavelismo ⁵, mas simplesmente a ideia subjacente de que a regeneração — a *renascentia*, que as *letras* eram capazes de permitir ⁶ — se destinava idealmente à própria fidalguia. Trata-se de uma concepção aristocrática da cultura, sintonizada com a concepção do *cortesão* como *conselheiro* do *príncipe*. A lição é simples: a questão política que se impõe à actuação do monarca resolve-se mediante a colaboração do *conselheiro* a qual, mercê da própria tradição dos bons tempos antigos, cabia desempenhar à fidalguia leal e desinteressadamente. Para pôr em prática este modelo de actuação duas condições se impunham, de acordo com o pensamento mirandino: que o fidalgo se renovasse pela cultura (as *letras*) e que o príncipe possuísse a vontade de substituir os homens da corte pelos verdadeiros conselheiros. No fundo, e em conclusão, o que Sá de Miranda propunha era uma reforma da Corte. Por caminhos diversos, ele aponta para o mesmo objectivo que preocupava Castiglione em *II Cortegiano*, Maquiavel em *Il Principe* e uma infinidade de outros autores nos seus tratados «de institutione principis».

Ora é impossível perder de vista estes aspectos do pensamento e doutrina de Sá de Miranda se pretendemos abordar o modo como equacionar a problemática relativa à poesia, sua concepção e finalidade. Torna-se, no entanto, evidente que elas reflectem o sentimento mirandino perante modificações por que estava passando o jogo de forças políticas no interior do Estado quinhentista. Sá de Miranda respondia a essas mutações com o reforço da nobreza de tradição familiar. Assim é que, na dedicatória do *Epitalâmio pastoril a António de Sá no casamento de sua filha*, afirma claramente que a verdadeira nobreza era o resultado de «proezas i buena crianza» e que esta só podia existir em casas como «esta casa de Sá» ⁷. Era neste cenário que as *letras* encontravam realização cabal; basta recordar a figura

⁵ ALBUQUERQUE, Martim de, *A Sombra de Maquiavel e a Ética tradicional portuguesa. Ensaio de História das Ideias políticas*, Lisboa, 1974, pp. 36-38.

⁶ Cfr. ULLMANN, Walter, *Radiei dei Rinascimento*, trad. ital., Bari, 1980, ilntroduzione».

⁷ *Poesias*, p. 501.

de João Rodrigues de Sá de Meneses tal como a delineia no início da *Carta* respectiva ou como ela nos aparece através de outras fontes.

Aqui reside o cerne da questão: a formação do fidalgo para a alta função que Sá de Miranda lhe reservava não se podia realizar no quadro da educação tradicionalmente guerreira própria da nobreza; era também necessário que os nobres se transformassem em «cavalleros blandos i ensinados». Mas isto postulava, mais uma vez, a necessidade da cultura fornecida pelas *letras*, oposta, por conseguinte, à *rusticitas*, equacionada como a *vilania* contrária da *cortesía*, apanágio desses cavaleiros «brandos e ensinados». A brandura pertencia a um campo sémico diverso do da agressividade violenta própria do ideal cavaleiresco, fundado unicamente nas armas e numa educação tradicional⁸. Ora o único processo — ou o mais eficaz — para atingir essa brandura residia no *ensino das letras*. E não tinham sido alguns sectores da alta aristocracia os primeiros a deixarem-se entusiasmar pela brandura das *humaniores litterae* ensinadas por Cataldo Sículo — com base no uso frequente de textos de Terêncio e Cícero, note-se — nos últimos anos do séc. XV? Entre esses elementos não estava um fidalgo como D. Pedro de Meneses?

Sá de Miranda iniciou a sua actividade poética em ambiente cortês e pode dizer-se que, em boa verdade, nunca deixou de o ter em mente, se bem que, programática e paradigmaticamente, se haja distanciado de vários aspectos do respectivo código, após a viagem à Itália, como tudo leva a fazer supor. Queremos com isto significar que, mesmo depois do seu retiro nortenho, nunca deixou de ter em consideração o mundo de valores e de realizações que era a Corte, até quando contra ela dirigia apreciações críticas. Por outras palavras, Sá de Miranda posicionou-se frente ao mundo cortês nos vários aspectos e códigos que ele comportava e em função dos quais equacionou não só a doutrina moral que disseminou por vários textos, mas também a proposta que assumiu em favor de uma renovação da poesia. Ora a poesia ocupava um lugar primordial em todo o sistema de formas de ostentação do mundo cortês; ela era, sem

⁸ Cf. a carta de António Pereira Marramaque a D. Diogo de Castro, citada por ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, p. 168; outro exemplo em *Ditos portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI* anotada e comentada por José H. SARAIVA, Lisboa, sd. p. 59; sobre o texto e o assunto, vid. RAMALHO, Américo da Costa, *Ditos e Sentenças de Quinhentistas portugueses*, Coimbra, 1977-1978.

dúvida, entre os «feitos» de corte a que se reportava Garcia de Resende no prólogo como dignos de serem perpetuados, aquele que mais eloquente e significativo se revelava.

A tradição poética cortês tinha atrás de si uma evolução já plurissecular e passara por variadas fases, com discursos próprios, através dos quais, porém, permanecera como vector fundamental a ideia de que o discurso artístico em verso oferecia a forma de expressão mais adequada e eficaz para aquilo que constituía a pedra de toque de todo o mundo de comportamentos paradigmáticos do homem de corte: o amor como todo um mundo de valores que forneciam o espaço e o quadro para a realização de modelos, no interior de códigos diversos.

Ora a poesia, exactamente porque implicava um discurso linguístico codificado do ponto de vista lexical, sintáctico e rítmico, postulava o pressuposto de que, para tão alto sentimento e para a função tão elevada que se lhe atribuía no seio da mentalidade refinada da Corte, era a *arte da palavra*, na sua utilização mais artística e, portanto, mais distanciada do uso não cortes, exigindo realizações de nível artístico também. É evidente que a noção de nível artístico era — e é — variável e o próprio Sá de Miranda apontará para um critério distinto do anteriormente seguido. Mas não há dúvida de que, como evidenciou Francisco López Estrada, ao longo de toda a parte final da Idade Média a poesia peninsular — e a europeia também — revela sempre a preocupação em criar uma «poesia nova»⁹, num esforço de exploração cada vez mais rica e ampla da potencialidade da utilização literária da palavra. O paradigma reside, naturalmente, no modelo latino e o objectivo consistia em conceder ao discurso em vulgar a categoria e a dignidade literárias que a tradição atribuía ao latim.

Neste movimento, os círculos cortesões desempenharam sempre um papel dinâmico, que conduziu à ideia expressa em meados do séc. XV por Juan Alfonso de Baena no prólogo ao seu *Cancionero*, segundo a qual a poesia era a actividade por excelência de príncipes e senhores, como personagens centrais do quadro cortês, actividade essa tão elevada que só se explicava pela presença de uma «graça

⁹ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, 4.^a ed. rcn., Madrid, 1979, cap. I, «La poesia cancioneril medieval».

infusa do senhor Deus» no poeta¹⁰. Uma condição porém existia, de acordo com o mesmo Baena, subjacente a toda a actividade do poeta cortês: o estar enamorado, isto é, em estado de amor.

É evidente que a utilização do discurso artístico literário não se confinava ao terreno do sentimento amoroso. Tanto Baena como Resende, para não falar do Marquês de Santillana, sabiam que a arte literária em verso se utilizava para outros temas, desde os de natureza guerreira aos de teor religioso. No entanto, torna-se também evidente que o sentimento amoroso (ou antes, o estado de enamoramento) oferecia a oportunidade de, no interior do próprio discurso literário, o sujeito da enunciação se fazer coincidir e sintonizar com a personagem central do enamoramento e com o autor da obra de arte literária. Quer isto dizer que o poema cortês permitia instituir um enunciado no tempo presente, dotado de uma actualidade e de uma capacidade de captação emotiva do receptor que o tornavam altamente convincente e no qual o leitor encontrava, com alta verosimilhança, uma espécie de correspondência ou espelho de uma situação que também podia — e devia — ser a sua.

Que esta estratégia enunciativa em registo artístico cativou o público, está fora de dúvida. A poesia trovadoresca, depois a cancioneril peninsular e, enfim, a italianizante constituem fases ou facetas por que passaram as diversas linguagens relativas às concepções refinadas do amor, em diálogo variado com as influências providas dos campos filosófico, moral, religioso e até social. E não devemos esquecer que o romance cortês, saído da perspectiva de Chrétien de Troyes ao satisfazer os pedidos de Maria de Champagne em meados do séc. XII, apontava já para essa dignificação do amor como sentimento nobre relacionado — e até ao serviço de — com as motivações do heroísmo e do sacrifício do cavaleiro, em oposição àquilo que constituía o mundo de valores da cavalaria primitiva, muito mais violenta e rude.

Deste modo, quando Sá de Miranda colabora no círculo cortês que verá no *Cancioneiro Geral* resendiano a expressão material da sua alta noção da poesia como forma privilegiada para tratamento

¹⁰ *Cancioneiro de Juan Alfonso de Baena*. Edición crítica por José MARIA AZACETA, tomo I, Madrid, 1966, p. 14. Sobre a «graça infusa del señor Dios», cf. FHAREK Jr., Charles F., *Studies on the «Concionero de Baena»*, The University of North Carolina Press, 1966, cap. II, «La poesía es una gracia infusa del señor Dios».

e expressão dos «feitos» (guerreiros, mas também cortesês e literários) que formavam o património de uma Corte como a portuguesa, a caminho do auge da sua pompa, não está a fazer mais do que participar numa actividade poética superior, porque realizada no círculo cortês. E quando, anos mais tarde, escolhe para destinatários de *cartas* suas altas personalidades de aristocracia ou lhes dedica outras composições, não obstante viver retirado do monarca e dos círculos que o cercavam, é a Corte que ainda tem em mente, mesmo quando se torna defensor da inovação poética, isto é renovador do discurso literário no interior de uma linguagem elevada, que sempre fora objectivo privilegiado do mundo cortês.

Fixemos, por conseguinte, a nossa atenção sobre a maneira como Sá de Miranda equaciona estas matérias e foquemos de modo particular a égloga *Alejo*, que Carolina Michaëlis de Vasconcellos considerou, em mais do que um local, o primeiro ensaio bucólico em português em moldes clássicos. A égloga *Alejo* pode recordar o *Idílio XIII* de Teócrito, como sugeriu Carolina Michaëlis; no entanto, as ressonâncias de Virgílio são sensíveis, a começar pelo nome da figura central¹¹. Mas, e particularmente no caso da alusão à história de Orfeu, é impossível não evocar também a *Égloga III* de Garcilaso. De momento, atentemos em que, a darmos crédito às confissões do próprio poeta, ela contém os seus primeiros ensaios em verso longo à maneira italiana. Trata-se de um ponto bem conhecido, que é aqui recordado porque sobre ele ainda talvez não se tenham tecido os comentários de certo modo atentos ao significado que a cena da égloga que os inclui nos afigura conter.

São vários os locais por onde Sá de Miranda deixou disseminadas alusões à inovação poética, a qual consistiu em imitar a iniciativa de Boscán e de Garcilaso na adaptação da medida italiana ao ambiente poético peninsular. Para além do debate que representa uma parte significativa da égloga *Alejo*, e para o qual o autor chamará mais tarde uma atenção especial na dedicatória a António Pereira Marramaque, encontramos alusões evidentes em passos da *Carta* em «terza rima» a D. Fernando de Meneses e nas dedicatórias de textos pastoris como a égloga em causa, além da *Célia*, da *Nemoroso* e da *Encantamento*. Acrescentemos ainda a *Elegia* a António Ferreira, escrita na parte final da vida do poeta, onde se encontram dados

¹¹ *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, Lisboa, 1912, p. 42, n. 1.

EM TORNO DO DEBATE POÉTICO DA «ALEJO»

referentes ao mesmo assunto. Vale a pena atentar neste último texto, até para o relacionarmos com a *Carta* a D. Fernando de Meneses, bastante anterior; ambos estes poemas nos parecem oferecer matéria susceptível de iluminar o mecanismo complexo da atitude mirandina perante a poesia.

Na *Elegia*, escrita sob a impressão forte da morte do filho no monte de Condessa, a meditação mirandina reveste-se de laivos horacianos naquele olhar moralista com que condena os tempos presentes. Ora é curioso anotar que o assunto sobre que incide essa reflexão é precisamente a poesia:

«Andaõ se ás razõis frias polas ramas,
Um vilancete brando, ou seja um chiste,
letras às invenções, motes às damas»¹².

Notemos a enumeração: «vilancetes brandos», «chistes», «letras» aplicadas às «invenções», «motes às damas», todo um repositório da variedade poética cortês e cancionairil. Mas essa poesia não passava do aspecto superficial («polas ramas»), e era defendida com argumentos pouco convincentes («razões frias»). Estamos perante um panorama entristecedor, portanto, do mundo poético, conforme ressalta ainda do terceto seguinte, que subentende a alusão a um ambiente de fraco gosto poético e de menor cultura literária: no fundo o «odi profanum vulgum» horaciano.

No entanto, o aspecto mais importante do passo reside no pressuposto simplesmente enunciado de que não estava em causa a legitimidade de alguns apreciarem tal tipo de poesia, mas antes a sua oposição a quantos, admirando Boscán e Garcilaso, já falecidos, «descobriam mais» e «resistiam» a essa outra poesia¹³.

É importante fixar a atenção sobre este passo, porque ele aponta para um outro concernente ao debate poético da *Alejo*, que adiante abordaremos e no qual Sá de Miranda postula toda uma doutrina do gosto literário e poético.

Antes de avançar, porém, voltemos de novo à *Carta* a D. Fernando de Meneses, na qual o poeta insere uma severa apreciação

¹² *Poesias*, p. 462, v. 16-18.

¹³ *Ibidem*, v. 21.

da Corte sua contemporânea, precisamente porque nela se havia deturpado o amor «fino» em «amor vicioso»:

«Depois (ah que vergonha!) em fim tornarão
A cair muitos neste amor vicioso;
O fino os finos peitos o salvarão»,

escrevia ele na versão contida no ms. *D*, pois que, nas lições impressas em 1595 e em 1614, se diz:

«Aqueles Dantes que versos danarão
Perdoem, ah que o digo vergonhoso
Com dó de bons engenhos que enganarão»,

a levantar o problema da leitura «Dantes» ou «d'antes»¹⁴. Os versos citados seguem-se àqueles em que Sá de Miranda falava dos Provençais que haviam precedido Petrarca e de quem «inda se sente / O som das brandas rimas que entoarão / De novo», sobre a matéria amorosa. Afigura-se-nos que a versão *D* é mais explícita do pensamento mirandino, exactamente porque equaciona a história da poesia em termos de *corruptio*, como era vulgar no período humanista, e opõe o «amor vicioso» ao amor «fino» —note-se como a terminologia retoma a dos trovadores occitânicos —, contraste que fica esbatido nas versões impressas.

Ora a corrupção provinha da «desenfreada prodigalidade», que provocara também a decadência da poesia. Sá de Miranda *lia* o seu tempo como uma cena onde a avidez e os interesses materiais «desta baixa humana liga» imperavam, obrigando a recuar tudo quanto era virtude, no domínio ético, amoroso ou poético. Desta forma, repensar qualquer um destes aspectos impunha reformar os restantes, tão ligados estavam entre si.

Efectivamente, se a renovação moral — que será definida no fundo como *renascentia* — era apontada como objectivo oferecido à fidalguia, ela não podia ser levada a cabo sem as letras e, de modo especial, sem a poesia dos bons poetas, o que remetia o problema para a doutrina amorosa, na medida em que tudo se equacionava no âmbito da Corte.

¹⁴ *Poesias*, p. 254; cf. p. 808, v. 67-69, e nota p. 812.

Não nos admiremos, por conseguinte, com o louvor mirandino sobre os tempos passados da Corte portuguesa. Mais do que alusões concretas, devemos ver nesse passo a função retórica capaz de estabelecer o ponto de apoio para uma comparação que transporta implícito um juízo severo sobre o presente.

A verdade, porém, é que Sá de Miranda perspectiva o assunto não propriamente em termos gerais, de apreciação genérica sobre a conduta humana, mas em termos de Corte e do ideal que devia, consequentemente, inspirar o mundo cortês. Os versos onde se rememoram «Os momos, os serãos de Portugal / Tam falados no mundo, onde são idos?»¹⁵, enunciados como interrogação própria do tópico bem conhecido do «ubi sunt?», não vão sem evocar um outro passo similar da cena IV do acto II *d'Os Estrangeiros*, onde Devorante comenta: «Como i não houve amores, não houve homens; com eles se foram as canas, os touros, as justas, e finalmente a liberalidade»¹⁶. Atente-se na enumeração com que se pretende caracterizar a vida cortês: tudo acções (jogos) exteriores, alheias ao estudo das letras. Em registo diferente daquele que é utilizado na *Carta* a D. Fernando de Meneses, motivada muito mais por considerações doutrinárias, torna-se patente que Sá de Miranda não se posiciona frente à Corte para a condenar de forma radical, pois que parece encontrar nela o local próprio para o exercício de virtudes de grandes senhores, como a liberalidade, mas porque nela residem aqueles que, por inveja, excluem quantos, como Ribero, querem «descobrir» mais.

Sá de Miranda transfere o tema da decadência moral dos tempos presentes para o domínio cortês e relaciona a corrupção do mundo cortês com a decadência da criação poética e com o fortalecimento da ambição material e da cobiça, como se vê também na *Carta* a António Pereira, senhor de Basto. Dessa forma insinua que a poesia é incompatível com as coisas materiais e será incompatível com a Corte enquanto ela não se regenerar do «amor vicioso».

Por isso a Corte não era local adequado ao *cortesão*, formado pelas leituras dos grandes poetas italianos e peninsulares, precisamente porque se definia com um mundo de valores oposto aos

¹⁵ *Ibidem*, p. 256.

¹⁶ *Obras Completas*, Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues LAPA; 3.^a ed. rev. vol. II, Lisboa, 1977, p. 137.

«tratos de mercadoria»¹⁷, os quais haviam desvalorizado os momentos em que o espírito cortês podia brilhar, como eram as festas. Não deixa de ser altamente significativa esta inter relação que Sá de Miranda estabelece entre a decadência do *amor* e a da *poesia*. Se a articularmos com a visão crítica de fundo moral sobre os tempos presentes, poderemos dizer que, no pensamento mirandino, existem três sectores ou níveis de incidência em que ele se estrutura: o plano moral, o plano dos objectivos cortesês e da concepção da Corte, e o plano da expressão poética como manifestação suprema dessa mesma Corte.

Talvez aí residisse uma das significações intencionais da *Carta* a D. João III, quando aponta a necessidade de o monarca reformar a Corte com bons e leais conselheiros. É que, compete sublinhá-lo, para Sá de Miranda a Corte era, no fundo, ainda o local ideal para a realização concreta do modelo de comportamento apontado ao horizonte da aristocracia, no plano da expressão dos seus valores, artísticos e morais, e no plano do exercício da sua influência política. Seria, portanto, incorrecto concluir que Sá de Miranda, mesmo depois do retiro nortenho, condenava *in limine* a Corte; ele criticava, isso sim, o «vício* que nela se instalara com a ânsia do 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, se bem que, no interior do sistema interpretativo de que faz uso, os efeitos se verificassem claramente no domínio da criação literária em verso. Deste modo, e antecipando aquilo que pretendemos evidenciar mais à frente, a propósito da *Alejo*, notemos desde já que Sá de Miranda não exara um libelo condenatório contra a poesia cancioneril. A sua polémica aponta sobretudo para alguns aspectos da produção poética usual na Corte, que lhe pareciam sinais de decadência, em sintonia com a decadência que verificava noutros aspectos da vida social cortês.

As «rimas estrangeiras», de que a *Alejo* conteria os primeiros ensaios, devem ter funcionado, em princípio, como uma proposta, e até um remédio, susceptível de dar resposta à incapacidade — aos olhos do poeta — expressiva dessa poesia perante o alargamento do

¹⁷ *Poesias*, p. 255, v. 96.

horizonte de expectativas da fidalguia letrada, que estava em contacto mais fácil com as inovações ocorridas no terreno da doutrina sobre o modelo do homem de corte, de que o *Cortegiano* traduzido por Boscán foi um dinâmico motor. Mais do que isto: Sá de Miranda compreendeu — admitamos que na sua viagem a terras de Itália — que os *registos* próprios da tradição cançãoeiril ficariam desactualizados, perante os novos registos poéticos divulgados pelo petrarquismo e pelas novas doutrinas literárias e morais divulgadas pelo humanismo.

Aliás nem outro sentido deverão ter os versos quase terminais da *Carta* a D. Fernando de Meneses, onde, recorrendo a um estilema próprio do registo pastoril — «transportado cantando andei»¹⁸ —, deixa pairar no espírito do leitor a ideia de que tanto D. João de Meneses (conde de Tarouca) como D. Manuel de Meneses haviam sido poetas de mérito digno de notícia como modelos apontáveis aos tempos presentes; e, no entanto, ambos eram poetas do *Cancioneiro Geral*.

Quando Sá de Miranda se refere aos esquemas métricos e estróficos não peninsulares usa, quase sempre, os sintagmas «rimas estrangeiras» e «ao modo estrangeiro», ou então, mas mais raramente, «versos estrangeiros» e «cantares peregrinos» (na dedicatória da *Encantamento*)¹⁹. E é de atender ao facto de que o adjectivo *estrangeiro* (menos vezes *peregrino*) surge sempre como caracterizador desse tipo de poesia. Na realidade, para Sá de Miranda a inovação não se definia só como «novidade», sabendo-se que, ao tempo, «novo» e «novidade» podiam comportar conotações pejorativas ou, pelo menos, situadas num campo sémico oposto ao da seriedade; comportavam antes um ingrediente de autoridade, destinado a avalizá-la junto da tradição.

Por outro lado, a ênfase posta no «estrangeiro» não pode ser interpretada como sugestão da defesa de um nacionalismo, mesmo que se sublinhe o facto de que Sá de Miranda escreveu largamente em castelhano. O sentido desse uso é outro e relaciona-se com o modo de equacionar a inovação em poesia. Sá de Miranda tinha atrás de si não só a célebre *Carta* de Boscán à duquesa de Soma, mas também as polémicas em torno da poesia ocorridas já em tempos

¹⁸ *Ibidem*, p. 257, v. 150.

¹⁹ *Ibidem*, p. 475, v. 14 e p. 476, v. 36.

de Petrarca²⁰ e sabia, conseqüentemente, que um dos argumentos fundamentais em favor da «poesia nova» consistia exactamente em recorrer à autoridade ou ao modelo dos grandes poetas antigos. No fundo — e aliás como recorda na dedicatória da égloga *Encantamento* — tinha presente o exemplo dos Romanos, que haviam assimilado os esquemas métricos prestigiados pelos Gregos para procederem à inovação literária e cultural das «elites». Não era isso em parte o que pretendia o poeta, quando enviava a altos dignatários as suas composições, tornando-se solicitado pelo próprio príncipe D. João?

«Estrangeiro», no sentido que assume de elevação literária e poética — e portanto de modelo superior —, não implica nem exige conseqüentemente a anulação ou a neutralização do tradicional²¹. Este é um ponto importante da atitude de Sá de Miranda perante a questão poética em meados do séc. XVI; distinta será a de António Ferreira, que porá de parte a utilização do tradicional, porque conotava directamente o vulgar, e identificará o metro italiano com o antigo metro latino prestigiado pela épica e pela bucólica e a elegia, como o próprio emprego do adjectivo *lusitano*, de ressonâncias clássicas e nacionalistas bem humanistas, imediatamente sugeriria.

Mas a questão resumir-se-ia, simplesmente, para o poeta do Neiva, a um problema técnico? A inovação poética solucionar-se-ia exclusivamente com a adopção de um novo espaço rítmico-silábico, oferecedor de novas capacidades expressivas e de novas formas de modelação do enunciado frásico? É evidente que não, apesar de, no domínio da doutrina poética, Sá de Miranda não apresentar uma exposição clara do seu pensamento.

Todavia um tópico existe que permite vislumbrar para que domínios da teoria poética se orientava o poeta. Trata-se dos conhecidos passos das *Cartas* a João Rodrigues de Sá e a António Pereira, nos quais faz directa referência à importância dos *livros*, em particular

²⁰ Cf. RONCONI, Giorgio, *Le Origini delle Dispute umanistiche sulla Poesia (Mussato e Petrarca)*, Roma, 1976.

²¹ Pode admitir-se que Sá de Miranda, colocado directamente perante o esplendor do cultivo da poesia em terras italianas, não só em qualidade, mas também em quantidade, sentisse as limitações da criação poética e sua difusão entre nós. Aliás, a influência estrangeira na poesia peninsular fez-se sentir sempre sobre as escolas ou correntes mais refinadas; cf., por exemplo, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios Literarios*, 9.^a ed., Madrid, 1968, p. 159, «La primitiva poesia lírica española».

daqueles que, na lição oferecida pelas impressões de 1595 e de 1614, surgem no seguimento da enumeração das leituras de poetas que ele e o senhor de Basto faziam em terras livres da influência dos gostos da Corte. Já se fez notar, e com razão, que a «divindade» dos livros a que Sá de Miranda se quer referir neste último passo aponta, semanticamente, para a concepção elevada da poesia como criação dos deuses²². A fonte pode ter sido Boccaccio, que, no *De Genealogia Deorum*, equaciona nesses termos as origens da poesia.

Cremos, porém, que a obra mirandina oferece outros locais susceptíveis de inserção na doutrina relacionada com o tema das origens da poesia. E o principal é, sem dúvida, o relato da história do Orfeu na *Fábula do Mondego*. A sugestão da dependência do tratamento desta história em relação a Policiano foi já adiantada também por Carolina Michaëlis²³, na sua edição crítica das *Poesias*; ora a verdade é que o célebre humanista e poeta italiano não utilizou o mito de Orfeu unicamente no poema *Favola d'Orfeo*.

A abordagem do assunto por Angelo Policiano merece alguma atenção, nomeadamente porque foram grandes as suas relações com os meios portugueses de cultura e da Corte, e também com ele se relacionaram vários portugueses que estacionaram em Itália nos filiais do séc. XV.

No *Panepistemon*, que aparece impresso já nas *Opera* em 1498²⁴, Policiano atribui à Poesia o penúltimo lugar na ordenação das ciências, logo a seguir à Retórica e à Oratória, mas antes da «Divinatio». De acordo com a tradição, refere-se às duas «espécies» de Poesia, uma que, usando do metro heróico,

«fabula allegorica, historia uetusta, & sua quodã dicendi genere utitur»²⁵,

e uma outra que é obra daqueles «qui uersificatores appellatur», na qual cabe todo o género poético não narrativo (sem «fabula»).

²² CARVALHO, José Adriano de, *Os «divinos livros» de Sá de Miranda: Bíblia ou Poesia?*, «Colóquio / Letras», Lisboa, n.º 29, 1976, pp. 22-34.

²³ *Poesias*, p. 818; *Novos Estudos*, p. 40, n. 4.

²⁴ Cf. WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, The University of Chicago Press, 1961, p. 3.

²⁵ ANGELI POLITIANI / OPERA, QVAE QUIDEM EXTITIT- / RE HACTENVS, OMNIA (...) BASILEAE / Apud Nicolaum Episcopium lunio-/rem, M.D.LIII, reimpr. in *Opera Omnia* a cura di Ida MAIER, Tomus primus, Torino, 1971, pp. 472-473.

De certo modo encontra-se aqui subjacente a distinção já formulada por Dante entre os *poetae* e os *uersificatores*, de que, na primeira metade do séc. XV, se fará eco o Marquês de Santillana na sua *Carta-Proémio*. É certo que Policiano afirma não pretender explanar sobre a poesia, mas ficar-se por uma apreciação sucinta («De poética breuius dicendu», diz ele), que concede à Poesia no tratadinho em referência um lugar menos evidente; mas não deixa de a incluir entre as artes do discurso²⁶.

No entanto, Policiano remete aí para o seu poema *Nutrída*, onde a Poesia é definida como «nutrix», como a arte alimentadora da própria evolução civilizacional do homem. Ora nada havia melhor para exprimir a capacidade espiritualizante e criadora da palavra poética do que o mito de Orfeu, símbolo de uma poesia que se enraizava nos terrenos do iniciatismo pitagórico, onde a música e o ritmo eram instrumentos destinados a facilitar a superação da reflexão racional e, em contrapartida, a permitir a expansão passional²⁷. Ao mesmo tempo, o mito sugeria também a ideia de que Orfeu dispunha de poderes sobre-humanos, graças à arte musical, aspecto que foi integrado na interpretação e na utilização que se fez da sua figura na Idade Média²⁸.

Na tradição inspirada directamente na cultura clássica, Orfeu fornece a imagem representadora da ideia de que a poesia²⁹, pela sua origem divina, permite ao homem ascender a um plano de superioridade, para além dos limites mortais. Não obstante isto, desde a Antiguidade também se anotava que Orfeu não fora efectivamente capaz de salvar Eurídice da morte.

Não é, contudo, esta a lição que Policiano quer extrair do mito. O seu objectivo residia em apontar Orfeu como o *exemplum* da força civilizadora da poesia, com o corolário de que a capacidade

²⁶ WEINBERG, *A History of Literary Criticism*, cit., I, p. 2.

²⁷ Cf. C. PYLE, Munro, *Le theme d' Orphée dans les oeuvres latines d' Ange Politien*, «Bulletin Budé», Paris, 1980, 4, pp. 408-419.

²⁸ Cf. FRIEDMAN, John Block, *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, 1970; JOUKOVSKY, Françoise, *Orphée et ses Disciples dans la Poésie française et néo-latine du XVI^e Siècle*, Genebra, 1970.

²⁹ Cf. PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Motivos clássicos na Poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice*, Coimbra, 1982; *O mito de Orfeu e Eurídice em Camões*, Ponta Delgada, 1984. Cf. ainda ELIADE, Mircea, *Orphée et l' orphisme*, in «Sens et existence en hommage à Paul Ricoeur», recueil prepare sous la direction de Gary Brent MADISON, Paris, 1975, p. 46 ss.

revelada pelo homem ao longo da sua história para se elevar ao plano de «príncipe» do inundo natural se ficou a dever muito mais à linguagem do que, por exemplo, à habilidade manual. Por isso é que a poesia podia ser dita «nutrix», porque alimenta e dignifica o homem³⁰.

Ora o poema de Policiano, subintitulado precisamente «Argumentum de poetica et poetis», exalta o «sanctum animal»³¹ que é o homem pela sua dupla capacidade de se elevar ao divino e de, mercê da sua actividade, se transformar num *artifex*. O tópico provém das *Metamorfoses* de Ovídio, recuperado depois pelos autores cristãos, para vir desaguar na célebre formulação de Pico della Mirandola, antes de ser aproveitado por outros. De acordo com o mito, o esforço criador e civilizador do homem orienta-o para a sabedoria, a «prudencia», as quais Policiano enumera por meio de exemplos retirados da história antiga, destinados todos, naturalmente, a evidenciar o esforço prometeico e ciclópico do homem para escapar à *feritas*.

No fundo, trata-se de um esquema doutrinário habitual no humanismo. No entanto, há em Policiano a ideia de que toda essa progressão se acompanhou sempre da evolução da língua e da cultura. Tudo era percorrido por uma *uis animae*³², dominada pelo *Amor* que accionava as forças criadoras do homem (o seu *furor*). É precisamente neste contexto que surge o grande exemplo de Orfeu, que, graças à palavra mediadora, tentou roubar à própria morte a amada Eurídice; mas a morte não pode ser vencida:

«... muneris usum
perdidit, heu durae nimia inclementiae legis»³³.

Eurídice mais não era do que um «frigidus spiritus», uma «moriens quoque lingua». Por isso, a façanha de Orfeu não passava de ilusão, terrivelmente castigada pelas Bacantes. Ora, para os autores cristãos que se referiram ao mito, Orfeu fora justamente punido porque, não tendo resistido à tentação de olhar para trás, deparara

³⁰ Cf. TRINKAUS, Charles, «In Our Image and Likeness». *Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Vol. 2, The University of Chicago Press, 1970, cap. IX, «Humanist Themes in Marsilio Ficino's Philosophy of Human Immortality», p. 461 ss.

³¹ POLICIANO, *Opera Omnia*, cit., I, p. 531.

³² *Ibidem*, p. 533.

³³ *Ibidem*, p. 537.

com a figura a quem dedicava os versos e essa figura não passava de um fantasma³⁴.

Mas Orfeu ficara como um criador do *dulcis amaror*³⁵ de toda a grande poesia, depois cultivada por Dante e por Petrarca, dizia Policiano no *Nutrida*³⁶. Para lá dessa alta poesia, ficava o domínio de uma outra poesia, a poesia lasciva dos Sátiros e os

«..... carmina festis
excipienda choris, querulasue animantia chordas»³⁷.

Mas a esta não pertenciam, note-se, os «pastoria otia» da vida retirada e silenciosa, que proporcionavam o prazer de se atingir o sumo bem. Por isso

«Quodque alij studiumque uocant, durumque laborem,
Hic tibi ludus erit, fessus ciuilibus actis
Huc is emeritas acuens ad carmina uires»,

escreve ele já quase no final do poema³⁸.

A poesia é realidade multiforme; por isso, feliz daquele que haja alcançado, pelo seu engenho, essa capacidade de variar:

«Alternare animo, & uarias ita nectere curas»,

isto é, de combinar as preocupações civis com as da poesia³⁹.

Sá de Miranda não andava arredio destas paragens doutrinárias. Sem que se possa afirmar sem hesitação a directa dependência de Sá de Miranda em relação a Policiano, é sensível contudo que ambos pisam um terreno comum, verificação esta que podia ainda ser reforçada por certa similitude no modo de pensar a criação poética como intimamente relacionada com a religiosidade (a *religio*)⁴⁰.

Voltemos à *Fábula do Mondego*. Segundo a opinião de Carolina Michaëlis, estaríamos perante uma verdadeira écloga, que bem se poderia chamar «égloga Mondego»⁴¹. No entanto, a perspicácia da

³⁴ Cf. MICHEL, Alain, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et Esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, 1982, pp. 29-30.

³⁵ POLICIANO, *Opera Omnia*, I, p. 546.

³⁶ *Ibidem*, p. 546.

³⁷ *Ibidem*, pp. 546-547.

³⁸ *Ibidem*, p. 547.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cf. MAÏER, Ida, *Ange Politien. La Formation d'un poète humaniste, (1469-1480)*, Genebra, 1966, em especial a III parte.

⁴¹ *Novos Estudos*, p. 33, n. 2.

douta investigadora observou também que a não inclusão da *Fábula* no elenco das obras bucólicas organizado, ao que tudo leva a supor, pelo próprio poeta, podia denunciar o intuito de separar esta obra do conjunto das restantes élogos. E apesar de a sábia editora não anotar aí que o significado de *fabula* se distinguia tradicionalmente do de *historia*, coincidindo, porém, ambas no facto de dizerem respeito a narrativas, é evidente que a *Fábula do Mondego* se centra nuclearmente em torno da narrativa do mito de Orfeu, que, de acordo com a definição isidoriana, constituía uma narrativa não verdadeira e, portanto, fingida. Não é, por conseguinte, de excluir a hipótese de que, sem embargo do teor pastoril da obra, Sá de Miranda tivesse pensado sobretudo na narrativa da fábula órfica para constituir o pólo central da composição; e como tal a devemos considerar.

Todavia, é possível que alguma sugestão lhe viesse da *Favola d'Orfeo*, do mesmo Policiano. Na opinião de Carolina Michaëlis, Sá de Miranda aborda o mito de Orfeu «em nove estrofes muito bonitas»⁴², que constituem um dos mais antigos tratamentos do tema na Península, não obstante a data sugerida inicialmente pela editora para esta *Fábula do Mondego*, com base na respectiva dedicatória, não poder ser aceite.

A fonte mais directa para este passo da *Fábula* mirandina deve residir, porém, nas *Metamorfoses* de Ovídio, mais do que nas *Geórgicas* de Virgílio; mas ambas foram também fontes de Petrarca, Sannazzaro e Garcilaso.

Na verdade, nas *Geórgicas* a aventura de Orfeu ao mundo dos mortos é contada por Proteu em consonância com o gosto alexandrino por certo dramatismo trágico em que são envolvidas as esperanças do homem, o que conduz à loucura desesperada de Orfeu. Mas este aspecto não sobressai em Sá de Miranda. Efectivamente, a significação do mito era bem mais vasta no mundo antigo do que para o poeta português, visto que este se preocupa de modo especial em fixar a atenção do leitor sobre o sofrimento amoroso de Orfeu, de tal modo que fosse sentido como o paradigma de Diego, o pastor que, na *Fábula*, vagueia em busca da Ninfa por que se enamorou.

Por este motivo, o poeta não está preocupado em apontar os matizes de que a lenda órfica se revestia ao longo da tradição, nem em sobressair a condenação que sobre Orfeu lançara Platão no

⁴² *Poesias*, p. 818; mas recordem-se as estrofes 16-18 da *Égloga III* de Garcilaso.

Banquete, apresentando-o como um tocador de flauta enganado pelos deuses, que lhe mostraram o fantasma de Eurídice e não a pessoa real⁴³.

Sá de Miranda mostra-se particularmente interessado noutro aspecto, ou seja, em utilizar o mito para salientar o papel da poesia (e da música) na problemática do sentimento amoroso, o que, à partida, se oferece ainda como preocupação de natureza essencialmente cançãoeiril e cortês. Nesta perspectiva, a utilização que Sá de Miranda faz do *vates* Orfeu não se aproximará das interpretações dos humanistas platonizantes que encontravam naquela figura mítica o símbolo do poder miraculoso que significava o poder da alma humana sobre a natureza. De igual modo, Sá de Miranda mantém-se afastado das leituras místicas que viam nas provações e na morte trágica de Orfeu a representação das enormes provações que esperam o homem que deseje alcançar a contemplação das coisas divinas⁴⁴. Situa-se, assim, aquém do tratamento que Policiano faz do mito no *Nutrida*, quando coloca a «diuina Poetica» no terreno dos esforços do homem renascentista em busca de uma «poesia» que, por ser «diuinas, era fonte de ciência e de *dignitas*⁴⁵. Por idênticas razões ainda, Sá de Miranda nem sequer utiliza o mito órfico para problematizar a vida da alma no contexto de uma «nova psicomquia»⁴⁶.

Quer isto dizer que Sá de Miranda se atém quase exclusivamente aos efeitos mágicos do canto órfico, tomando como ponto de referência um horizonte bem definido que era a poesia cortês e cançãoeiril. Bastará atentar, por exemplo, nos versos com que Policiano apresenta a chegada de Orfeu junto das portas do inferno, sugerido como o local da desordem e do ruído, perante as quais o infeliz poeta enamorado suplica:

«Pietà, pietà del mísero amatore»⁴⁷.

É evidente que Policiano estava recordado do «miserabilis Orphcus» das *Geórgicas*, IV, 454, Ora *piiedade* é termo que surge no início do canto entoado por Orfeu no texto mirandino:

⁴³ Cf. *Banquete*, 179 d; na trad. port. de PLATÃO, *Górgias, O Banquete, Fedro*, Lisboa, 1973, pp. 218-219.

⁴⁴ MAIER, *Ange Politien*, cit., p. 395.

⁴⁵ Cf. CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'Art*, Genebra, 1975, pp. 175-176.

⁴⁶ Cf. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1961, p. 272 ss.

⁴⁷ MAIER, *Ange Politien*, cit., p. 406. Policiano podia ter em mente os vv. 20-28 do poema XII do Livro III de Boécio, *De Consolatione Philosophiae*.

«Si os mueve a piedad las cosas tristes»⁴⁸,

palavras que não vão sem evocar o v. 144 da *Égloga III* de Garcilaso. No entanto, Sá de Miranda faz incidir a sua atenção sobretudo em certa casuística amorosa típica da poesia cancioneril: a separação dos dois enamorados por força do destino — e portanto contra os seus desejos —, como causa provocadora da infelicidade; por outro lado, a ideia de que a esperança no amor corresponde a um desejo que, em si mesmo, é uma ilusão e um engano; enfim, a relação entre *amor* e *crueldade*.

Mas no plano do discurso também o *canto* de Orfeu, tal como no-lo oferece a versão mirandina, apresenta pontos de contacto com a tradição cancioneril, evidenciados no recurso às antíteses, na busca da *breuitas* aforística, no comentário parentético «Ah crueldad!», nas interrogações em que o poeta tende a concentrar a imprecisão às sombras como discurso exortativo⁴⁹, enfim na apresentação de Orfeu como mártir do amor, no estilo em que era costume evocar o exemplo de Macias no *Cancioneiro Geral*. Por outras palavras, Sá de Miranda fica-se pela obediência — quando muito pelo aproveitamento — aos elementos essenciais do registo cancioneril, que constituía, naturalmente, uma tradição bem fixada. E não estabelece o que se poderia chamar uma transcodificação completa e decisiva para o código clássico, como sucedeu com Policiano.

Nestas circunstâncias, o sentido de *piedad* (e *piadoso*) nas duas ocorrências das estrofes preenchidas pela narrativa do mito órfico assume um matiz diverso daquele que tinha *pietà* nos versos do poeta italiano. Em Sá de Miranda, «piedade* surge em contextos verbais de perfil perfeitamente cancioneril: na vizinhança de *triste* (v. 270) e de *crueldad* (v. 300), lexema este que ocorre também duas vezes nos mesmos versos, facto que lhe concede uma incidência similar à de *piedad*. Ora a antinomia *piedad* / *crueldad* provém, claramente, do registo poético da poesia cortês e de concioneiro. Esta realidade, que aparentemente colide com a natureza italianizante dos tipos de verso e de estrofe utilizados na *Fábula*, patenteia uma situação que de forma alguma foi única no séc. XVI peninsular⁵⁰.

⁴⁸ *Poesias*, p. 277, v. 270.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 277-278.

⁵⁰ Cf. LAPESA, Rafael, *De la Edad Media a Nuestros Días. Estudios de Historia Literaria*, Madrid, 1967, cap. «Poesía de cancionero y poesía italianizante», p. 145 ss.

Como se apontou mais em cima, a *Fábula do Mondego* acolhe a narrativa de Orfeu como exemplo analógico do caso de Diego, a quem é atribuído o enunciado daquele mito, que, deste modo, surge ao leitor como modelo de lamentação sobre os efeitos do amor, matéria que, quando aliada à expressão poética e à música, provocava o deleite em resultado da conjugação do nível estilístico com a elevação meditativa que o género pastoril permitia instituir. Quer isto dizer que Sá de Miranda não deslocava de forma sensível o objecto temático da poesia, limitando-se a fazer incidir aparentemente a inovação no plano da forma literária e do estilo poético. Mas dessa maneira obnubilava-se o significado que em Horácio — e, na sua esteira, em Policiano — incumbia à função civilizadora da poesia⁵¹.

A lição mirandina situa-se assim mais no interior da ideologia cortês do que no plano da meditação clássica e humanista. Basta atentar na estrofe 33⁵², onde a reflexão sobre os males que o «tempo cura» e aquele que, sendo mal de amor («este sí que es mal»), não tem cura, surge reforçada pela imagem do pinheiro abatido pelo raio após os tormentos do vendaval, ficando, no entanto, longe da meditação gnóstica de «O Sol é grande», não obstante o paralelismo estilístico que pontualmente se detecte entre ambas as situações.

Mas por algo mais se patenteia aí a matriz cortês do modo de abordar a temática amorosa: a aproximação entre a linguagem respectiva e a de índole religiosa. É o que se verifica na estrofe 31, onde é feita uma evidente evocação do paralelismo entre *amor* e *religião*, quando o poeta alude às «Estrañas devociones desusadas! / / Quantos cuerpos de cera se ofrecieron!», assim como aos «rimances divinos» entoados a caminho dos santuários nos altos dos montes, como se lá no alto as preces pudessem ser ouvidas mais facilmente por Deus⁵³. Esta linguagem, que entrava já no terreno religioso, não fazia mais do que situar a filosofia do amor na área de uma tradição proveniente dos occitânicos, e não propriamente no domínio do neoplatonismo idealista e sensualmente desinteressado de Marsílio Ficino.

Nestas condições, vaguear pelos campos em solidão e recolher a casa à noite para chorar — *cliché* da literatura sentimental que não

⁵¹ A este propósito, cf. GRIMAL, Pierre, *Essai sur l'«Art poétique» d'Horace*, Paris, 1968, pp. 215-218.

⁵² *Poesias*, pp. 283-284.

⁵³ *Ibidem*, pp. 282-283.

é alheio à influência petrarquista — faziam parte dos actos testemunhadores do verdadeiro sofrimento, em oposição às *superstitiones* antes referidas; por isso mesmo provocavam nessas figuras simples dos pastores — isto é, no vulgo — reacções de admiração e de espanto. De facto, os pastores revelam nada terem percebido do significado das «penitências» ou martírios de Diego⁵⁴. O mito órfico surgia assim para exemplificar como a força da paixão amorosa resistia à própria palavra ainda que revestida da melodia musical e do deleite persuasivo por ela provocado; nem com a *dulcedo* a força do amor se acomodava às regras do bom senso. Recorde-se que o tópico da irresistibilidade da paixão é habitual na linguagem poética cancioneril.

A écloga *Alejo* é quase de certeza anterior à *Fábula do Mondego*; se a utilizamos aqui em seguimento desta última é com o intuito de evidenciar, como, na écloga e sobretudo no debate poético que ocupa praticamente a sua parte central, a perspectiva expressa através da história de Orfeu a propósito da poesia e do seu conteúdo está também presente nas discussões entre os pastores. Mas também devemos ter em consideração o facto de que a *Alejo* foi um dos textos sobre que Sá de Miranda mais demoradamente trabalhou, conforme parece lícito deduzir da sua presença em vários manuscritos, sob distintas versões. Isso significa que o poeta variadas vezes voltou a esse texto, naquele seu trabalho de «limar e lambar» os escritos.

O ms. *D* indica que Sá de Miranda inclui a écloga entre as composições que enviou ao príncipe D. João pela segunda vez, isolando-a, portanto, do grupo de produções de natureza bucólica que haveriam de ser remetidas pela terceira vez ao mesmo destinatário, do qual a *Fábula* constituía a primeira peça, logo após o soneto dedicatório.

Creemos poder afirmar que a écloga *Alejo* é o texto mirandino que, de forma mais explícita, permite equacionar a sua concepção de poesia e da expressão poética, no contexto da inovação cujo juiz haveria de ser, no fim de contas, a própria Corte. Aliás o autor reconheceu a importância desta écloga para a discussão sobre o assunto na dedicatória com que, mais tarde, a fez acompanhar a António Pereira, certamente depois de Abril de 1553, segundo alvitra Carolina Michaëlis, fundamentada no regresso do filho do senhor

⁵⁴ *Ibidem*, p. 282, v. 416.

de Basto após o massacre ocorrido junto do monte de Condessa, no qual pereceu o filho do próprio poeta ⁵⁵.

Atentemos, por conseguinte, nesta dedicatória, antes de abor-darmos o debate poético no interior da écloga.

Como é sabido, Sá de Miranda afirma aí de forma bem clara que envia a António Pereira as suas primeiras tentativas em decas-sílabos à maneira italiana, isto é, em versos longos elaborados de forma diferente da que era habitual na tradição poética peninsular, conhecida dos poetas que circulavam pelas colectâneas cancioneris oriundas do séc. XV. Tratava-se de um canto ou de um estilo dife-rente, numa oposição que não ia sem evocar explicitamente a dis-tinção entre *stil vecchio* e *stil nuovo* que os modelos italianos de dois séculos antes tinham instituído.

Convém anotar que a dedicatória começa por aludir à felici-dade motivada pelo regresso do filho, sob a dupla perspectiva da felicidade do pai e da felicidade do fidalgo que, daquele modo, via garantida a sucessão familiar e protegido o património. No final o leitor é então orientado para aquilo que continha o assunto da écloga, ou sejam os amores entre pastores, com a indicação de que também a paixão amorosa mata e que tal destino não era exclusivo dos zagais ⁵⁶. Quer isto dizer que, a par da morte em combate, como sucedera a tantos na tragédia de que sairá salvo o filho de António Pereira, existia um outro tipo de desgraça e de fatalidade de que eram vítimas os mesmos fidalgos quando jogavam o jogo do amor. Sob a linguagem pastoril, Sá de Miranda colocava um problema e apontava uma orientação de leitura e de interpretação.

Na verdade, ao utilizar naquele momento festivo um texto anos antes apresentado à Corte, lembrando que nele se continham os primeiros passos de uma modernização literária a que o próprio António Pereira não seria estranho, Sá de Miranda, para além de quanto pretendesse insinuar do seu caso pessoal, estava a retomar a concepção de que à poesia cabia uma função consolatória e reno-vadora particularmente destinada ou orientada para a alta fidalguia, capaz de apreciar a cultura literária e nela ver reflectida uma boa parte do seu mundo de valores. Por isso, sem pôr em causa o valor da morte dos fidalgos nas guerras contra os infiéis no Norte de África — aspecto da vida nacional que ele não criticou, ao invés

⁵⁵ *Ibidem*, p. 847.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 454.

do que aconteceu com a atracção exercida pelo Oriente sobre a nobreza —, o poeta avivava a ideia de que os amores e a poesia se situavam no plano elevado das acções desinteressadas do ponto de vista material, conforme se evidencia na égloga através da oposição entre Alejo caído no estado de loucura passional que o conduzirá até à morte", alheio a todos as razões, e aqueles pastores que, não sendo capazes de sentir o amor, viviam apegados aos bens materiais simbolizados nas cabras.

Na sua primeira representação em público, certamente na Corte, como quer Carolina Michaëlis, a *Alejo* não seria portadora deste sentido, pelo menos de uma forma tão enfatizada. Aquilo que haveria de ter funcionado então como objectivo principal do poeta teria sido a utilização de versos sujeitos a um ritmo diferente daquele que era habitual em versos longos. O debate que ocupa um espaço largo na parte medial da peça denuncia claramente esse intuito; e a dedicatória, posterior talvez de uma vintena de anos, viria recordá-lo, sem prejuízo de pretender sugerir no final ao leitor que a égloga se debruça essencialmente sobre a distinção entre a confiança no Amor e a confiança em Deus, pois que os homens — e não só os pastores — se deixam facilmente enredar nas burlas do enamoramento, esquecidos de que a Morte virá inopinada como o pelouro que de repente cai sobre a «baja gente»⁵⁸.

Colocada, assim, na dependência de circunstâncias dolorosas para o poeta, mas felizes para outros, a dedicatória conteria um sentido que não corresponderia por completo ao inicialmente incluído na égloga. Tudo leva a crer que, na sua primeira versão, esta se destinaria, como dissemos, a equacionar, de uma forma mais visível, facilitada pela representação *sub specie drammatica*, as virtualidades de dois tipos de poesia, com fundamento em que a poesia era a forma superior de expressão artística, destinada a aliviar os altos sofrimentos daqueles que eram também as altas personagens: os fidalgos, de que a Corte devia ser constituída. E desta feita voltamos a encontrar o plano fundamental do pensamento mirandino, aquele em que assentava a relação entre a arte poética, a visão político-social e a doutrina moralista.

⁵⁷ Cf. a série de artigos sobre «Images de la mélancolie» in «Bulletin Budé», Paris, 1982, 4, p. 361 ss.

⁵⁸ *Poesias*, p. 454, v. 34,

A *écloga Alejo* pode ser dividida em três partes:

- a) uma primeira que incorpora a história dos amores de Alejo, as reflexões do velho Sancho, experimentado em matérias de amor, e o encantamento na fonte da Ninfa;
- b) uma segunda parte, na qual vários pastores oferecem o espectáculo da lamentação generalizada que o Amor provoca com os seus efeitos;
- c) uma terceira, que retoma o caso de Alejo, já completamente enlouquecido pela paixão amorosa que o leva à morte.

Esta estrutura permite isolar, na parte medial da *écloga* e de acordo com a tradição do género, uma larga reflexão sobre a poesia nas suas duas modalidades em confronto: as formas cortesãs tradicionais e as formas inspiradas nos poetas italianos. É aí que surgem os versos decassilábicos, que teriam constituído os primeiros ensaios mirandinos na modalidade.

Importa, por conseguinte, seriar os diversos momentos de «canto» surgidos ao longo da *écloga*, para nos podermos debruçar sobre os exemplos apresentados nessa segunda parte central; assim encontramos:

- 1 — cantiga entoada por Alejo;
- 2 — cantiga da Ninfa;
- 3 — canção de Ribero, cantada pelos pastores Anton e Juan;
- 4 — dois vilancetes de Turíbio, outro pastor;
- 5 — canção cantada por Juan pastor;
- 6 — cantiga de Anton.

Como se vê, existe certa regularidade na distribuição das peças, sobretudo se excluirmos as duas primeiras *cantigas*, porque não fazem parte do conjunto que constitui o debate poético da parte central da *écloga*. Ora é nele que se irá proceder a uma apreciação contrastiva das formas poéticas tradicionais e das formas propostas pelo próprio Sá de Miranda a uma Corte que, de certeza, tinha já conhecimento da aceitação que os versos de Garcilaso iam merecendo junto dos meios refinados da corte castelhana. Há, no entanto, a observar que Sá de Miranda, como veremos, não propõe uma inovação a tal ponto radical nem uma condenação total da poesia

anteriormente cultivada. Nem tão pouco chega ao ponto de afirmar, de uma forma tão explícita quanto a de Boscán na *Carta* à duquesa de Soma, que existia uma nítida diferença de dignidade literária entre a poesia tradicional, autorizada exclusivamente pelo gosto vulgar, e a italianizante, fundada no prestígio dos grandes poetas transalpinos dos dois séculos precedentes. Pelo que se pode ver através de alguns passos, Sá de Miranda pressupõe a argumentação desenvolvida por Boscán, aliás já existente na crítica sobre a poesia desde o séc. XIV, mas não desenvolve o seu pensamento até ao ponto de formular a condenação total e completa dessa poesia tradicional.

Quanto a nós, afigura-se-nos mais incisiva a atitude crítica e condenatória de Sá de Miranda em relação à moda dos versos «forçados por consoantes» do que uma alegada oposição entre «medida velha» e «medida nova». Na realidade, Sá de Miranda aparece-nos mais nitidamente situado na linha anterior tendente a distinguir a poesia elevada da poesia vulgar, segundo uma orientação que se aponta tanto no prólogo de Baena como na *Carta* de Santillana e que emerge, pontualmente, no *Cancioneiro Geral*, onde, convém sublinhá-lo, se relaciona com a arte de elaborar versos longos, segundo os esquemas tradicionais. Por outras palavras, Sá de Miranda, à imagem de outros antes dele — e até fora do estrito domínio da poesia—, pensa sobretudo na distinção, já tradicional, entre os verdadeiros poetas e os simples versejadores.

Imbuído talvez de espírito idêntico ao que percorre o *Pro Archia* em defesa da dignidade civil do homem culto e letrado, Sá de Miranda pressupõe que a dignidade da *poesia* não depende só da arte do verso, isto é, não decorre só da mera adopção de um novo verso, mas também do *poeta*, do seu saber e cultura literária, da sua *filosofia*. Ora com isso estava no interior do humanismo.

Basta atentar naqueles, é certo que não muitos, passos em que condena a moda dos «consoantes». Vamos encontrar um deles no prólogo de *Os Estrangeiros*⁵⁹, onde, de acordo com o tópico habitual da comédia latina, o autor se dirige ao público para acentuar a novidade ou a excelência da peça. Esta era «úa pobre velha estrangeira» e já não um entremês, tão do gosto dos públicos — e das Cortes — peninsulares. Trata-se de uma «ruína» que o autor recupera do passado anterior à larga escuridão medieval, quando as guerras

⁵⁹ *Obras Completas*, ed. R. LAPA, II, pp. 123-124.

impediam o cultivo das letras. O objectivo de Sá de Miranda residia aí, portanto, em propor um teatro moderno, contraposto aos tradicionais entremezes e autos, escritos em verso. E aqui é que aparece a referência crítica aos versos «por consoantes»: a «natureza» da comédia podia parecer velha («carrancas») aos olhos do público seu contemporâneo por ser desprovida de graça, mas nem por isso aqueles «versos vossos (...) que são forçados daqueles seus consoantes» haviam de ser louvados, pois que não possuíam graça alguma, já que não passavam de «escuridões»...

Atente-se no alvo apontado pela frase mirandina: não está em causa a forma literária, nem tão pouco a «medida», mas unicamente um dado modo de escrever versos que se podia classificar de escuro. Encontraremos, a propósito do debate da *Alejo*, o recurso a esta mesma imagem da escuridão contraposta à claridade como critério de apreciação literária. O recurso ao verso nos entremezes e autos poderia obscurecer o texto da comédia e perturbar a transmissão da sua mensagem, sobretudo tendo em conta que a comédia se queria «natural», exactamente porque se ocupava de situações vulgares face à experiência da vida corrente, facilmente referenciáveis pelos receptores; não podia, por conseguinte, revestir-se de um artifício que atentasse contra essa sua índole de naturalidade. Por isso é que os entremezes e os autos, subordinando o discurso ao império da rima e do ritmo, se afastavam da verosimilhança que a comédia implicava como género. Não quer isto dizer que Sá de Miranda condenasse o verso como forma do discurso artístico, mas que a condenação se virava para o seu uso despropositado e para a sua sobreposição aos aspectos de doutrina e de significado que o autor devia ter em mente transmitir ou evocar nos leitores.

Mas, para além disto, criticar a moda dos versos «por consoantes» era evocar junto do leitor a sátira contra os poetas «chocarreiros». Sá de Miranda não utiliza o termo, que aparece no entanto em Gil Vicente por exemplo, mas de certeza estava recordado das conotações depreciativas que a sátira literária dava ao termo latino *scurra*⁶⁰.

⁶⁰ Assim o usava Catalo Sículo na sua desconfiança humanista — e não só — face às celebridades e aos gostos cortesões; cf. RAMALHO, A. C, *Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente*, in «Estudos sobre a Época do Renascimento», cit., p. 167 e n. 10, pp. 181-182.

Importa todavia acentuar que as ocorrências deste tópico nas comédias mirandinas não estão, pelo menos directamente, dependentes da discussão entre as duas tradições poéticas, tal como ela se elabora na *Alejo*, onde o problema é equacionado de modo diferente, pelo seu lado positivo da utilização séria e não sob o ponto de vista de uma caricatura que incidisse sobre um virtuosismo apreciado normalmente nos ambientes cortesês, de que Resende compilou diversos exemplos no seu *Cancioneiro*.

Mais do que isto: Sá de Miranda ia na onda humanista que desconfiava do recurso exagerado às figuras de estilo de efeito sonoro⁶¹ que a tratadística medieval incluía entre o *ornatus facilis*, de que a exploração das virtualidades oferecidas pelo jogo das rimas constituía, no fundo, uma aplicação. É evidente que Sá de Miranda, focando a questão pelo ponto de vista menos cortês e cancioneril, mas mais literário, via na poesia uma alta actividade, própria de altas figuras também. A diferença fundamental, em relação aos doutrinadores cancioneris, residia nos pressupostos e na argumentação utilizada. Enquanto Baena, por exemplo, postulava que a poesia se alcançava «por graça infusa del señor Dios que la da e la enbya», partindo do princípio de que devia ser concebida como «vna escriptura e compusición muy sutil e byen graciosa» — e por isso mesmo era a «arte de la poetrya e gaya çiençia» —, Sá de Miranda, como o revelam alguns passos das suas Cartas, acentua sobretudo, um pouco horacianamente, o *studium*, a leitura dos bons poetas, a par de um *modus bene uiuendi* a que não faltam influências estoicizantes e, por extensão, anti-cortesês.

Era esta uma ideia que faltava em Baena e nos restantes autores cancioneris, que viam mais no seu horizonte da poesia o reflexo da recepção junto do público do que a problemática da obra de arte literária. Por isso propunham para a poesia uma temática essencialmente centrada em torno das coisas de amor e de folgar que interessavam os círculos de Corte e os compiladores de cancioneiros.

Por isso também Sá de Miranda não precisa de evocar a «graça infusa do senhor Deus» para fundamento dos «divinos livros», até porque aquela expressão não ia sem conotar toda uma linguagem de cariz teológico e de referência ao mundo clerical, mas precisava, isso

⁶¹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antologia de poetas líricos castellanos*, vol. VI, Madrid, 1954, pp. 12-13.

sim, de apontar a necessidade das letras e da imitação dos modelos consagrados pela boa tradição literária.

Com estes pressupostos, voltemos à *Alejo* e ao debate central sobre a poesia. E comecemos por destacar um factor que se nos afigura pertinente para o tema em vista. Trata-se do facto de Sá de Miranda utilizar a égloga como local de apresentação de um debate entre duas modalidades de poesia em confronto. Na verdade, a égloga oferecia, como género, a possibilidade de uma *repraesentatio per dialogum* que avivava, naturalmente, os pontos de vista em disputa. A técnica fora já usada por Virgílio, mas convém chamar desde já a atenção para o facto de que, em Sá de Miranda, os *carmina bucólica* não desempenham a mesma função que tinham no poeta latino, onde traduziam, muitas vezes, a silenciosa mas empenhada exaltação do trabalho do homem sobre a natureza e as adversidades ⁶². De modo diferente, Sá de Miranda parece ver na égloga a oferta de um enquadramento susceptível de presentificar uma discussão centrada nas relações entre o *amor* e a *poesia*, tema bem conhecido dos meios cortesões.

Como referimos, a *Alejo* incorpora no seu texto sete composições que constituem outros tantos momentos líricos distribuídos ao longo do texto. Apesar de a nossa intenção se dirigir essencialmente para os respeitantes ao *agôn* poético, importa evidenciar alguns aspectos das duas primeiras cantigas, visto que também se inserem numa mesma sequência discursiva, não sendo por isso indiferentes a tudo o que nela ocorre.

A primeira *cantiga* forma um «cantar» referido a um momento do passado, as bodas da pastora Guiomar, ou, atendendo ao ornamento figurativo do registo pastoril, a um acontecimento cortês. Não importa, porém, aferir da verosimilhança de tal referência e muito menos ir na esteira do romance amoroso montado por Teófilo Braga, na tentativa de decifrar o que lhe pareciam ser alusões a um vento que, segundo ele, teria abalado a Corte portuguesa, relacionado com os amores de Bernardim Ribeiro ⁶³. Poder-se-á, todavia, apontar que

⁶² PARATORE, Ettore, *Virgilio*, 2.^a ed., Florença, 1954; PUTNAM, Michael C. J., *Virgil's Pastoral Art. Studies in the «Eclogues»*, Princeton, 1970; PERRET, Jacques, *Virgile*, Paris, 1959.

⁶³ *Poesias*, p. 764 ss; cf. PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *Bernardim Ribeiro (Uma fraude documental)*, in «Escritos Diversos», Coimbra, 1972, p. 123 ss.

Alejo recorda esse momento ao mesmo tempo que evidencia o estado de enamoramento mediante a indicação de uma série de sinais fisiológicos que habitualmente serviam para denotar a tristeza e o sofrimento psíquico.

Esta *cantiga* serve para introduzir o leitor no relato biográfico dos amores do pastor Alejo. O teor do mote «Buelve aca, pastor cansado»⁶⁴ está em sintonia com a sequência diegética que será narrada para mostrar a evolução de Alejo até à loucura e à morte. Além disso, é retomado o tópico dantesco da oposição entre o tempo passado que fora feliz e o presente, cheio de tristezas. Essa opinião sobressai nitidamente na versão conservada pelo autógrafo da Biblioteca Nacional⁶⁵ e vem naturalmente ao encontro do horizonte de conhecimentos do público cortês quanto à forma de equacionar e apresentar em termos poéticos o estado de sofrimento amoroso, a qual consistia em fazer da enunciação o local — a cena, o cenário — onde o sujeito se patenteava no desespero superlativador da dor presente face à evocação rememorada do passado. Este esquema, que apontava para a morte como única saída de tal situação — lição que a *Alejo* pretende também sublinhar — revestia-se de um pessimismo extremo, que foi presa fácil de satirizações e de caricaturizações. E note-se que a difusão do pretrarquismo não veio alterar este jogo entre a alegria e a tristeza, pois que o modelo de sofrimento passional oferecido por Petrarca no *Canzoniere* ia precisamente no mesmo sentido.

Mas para além do significado de certo modo universal que o cenário pastoril emprestava ao exemplo, há a considerar, para a mesma *cantiga* da *Alejo*, que Sá de Miranda parece ter hesitado quanto à versão a adoptar para o texto. O aparato da edição crítica de Carolina Michaëlis revela-nos que o texto do ms. D incluía uma rima diferente da constante na edição *princeps* de 1595 (A) e no autógrafo, para os versos 1 e 3 do mote e, portanto, para os versos 5 e 7 da glosa:

D: cansado	A e autógrafo: sin tiento
desatinado	pensamiento
porfiado	perdimiento
llegado	atrebimiento (A: atrevimiento)

⁶⁴ *Poesias*, p. 102.

⁶⁵ *Novos Estudos*, p. 98.

Mas isto não significa que *A* e o autógrafo coincidam totalmente; longe disso. Note-se que a diferença de sentido não assume significado especial; é possível que a versão de *A*, com rima em *-miento* (tal como o autógrafo que, como mostrou a sua editora, não se reveste de autoridade particular), pudesse ser sentida como mais cancioneril, já que é frequente no *Cancioneiro Geral*; mas também é possível que Sá de Miranda se visse a braços com a hipermetria deste verso 7 da glosa, a qual se verifica aliás em ambas as soluções, exigindo uma sinalefa violenta em «do has» (*D*) e em «tu atrevimiento» (*A*).

Todavia, não obstante a *cantiga* de Alejo se referir a um tempo em que ainda «era sano» e «era... por maio», podendo, conseqüentemente, insinuar alguma ligação com uma maior actividade da vida cortês normal nesse período do ano, devemos anotar que ela não se institui como exercício centrado sobre uma casuística amorosa, como também era habitual nas *cantigas* cancioneris. É certo que o léxico revela bem a matriz cancioneril: *enajenado*, *morirás*, *desatinado* ou *sin tiento*, *peligro*, *perdirás*, mas é possível que o tom apelativo que envolve a *cantiga* neutralizasse a oposição entre a *razão* e *amor*, *tristeza* e *sentimiento* ou *perdição*, que é frequente neste género de composição breve, e de modo particular na compilação resendiana.

A segunda *cantiga* surge-nos na boca da «Ninfa de la Fuente»⁶⁶, um tópico vulgar no sistema em que se codifica a representação ideal de uma história de amores. Trata-se de uma *cantiga* de doze versos, com o mesmo recurso à alternância entre rima grave e rima aguda que já aparecera na anterior. O tema agora recai sobre a figura do Amor cego, bem conhecida no Renascimento para simbolizar a ideia de que, apesar de vendado, o Amor era invencível. Vale a pena sublinhar também aqui que, glosando precisamente este tópico, Sá de Miranda centra a *cantiga* num tema que não é muito habitual na tradição da *cantiga* cortês e cancioneril, se nos reportarmos mais uma vez ao *Cancioneiro* resendiano. Na verdade, neste preferia-se equacionar a análise psíquica do estado de enamoramento através do combate — ou da disputa — entre as faculdades da alma (*razão*, *vontade*, *memória*, *entendimento*), numa clara influência da psicologia escolástica do período anterior. Um exemplo eloquente desta

⁶⁶ *Poesias*, p. 112.

perspectiva encontra-se nas cantigas sobre o tema do «comigo me desavim», que ofereciam potencialidades de análise que não foram desprezadas pelos poetas italianizantes da fase seguinte, como modo, inclusivamente, de acentuarem a natureza passiva e sofrente que o sujeito da enunciação pretendia sublinhar a seu próprio respeito.

Ao carácter premonitório da primeira *cantiga* acrescentava esta segunda a confirmação da profecia então proclamada: o Amor era efectivamente fatal e conduzia à *perdição* das suas vítimas. E, na verdade, Alejo perde-se no bosque, onde encontrará a fonte cuja água (fria) lhe lavará por completo a razão. Está assim criado o cenário e o ambiente para surgir o canto triste de Ribero, sobre um caso tão triste que mereceu um tratamento literário especial no interior da égloga, mediante o recurso ao verso longo de estrutura italiana. Mas, sublinhe-se desde já, as estrofes ainda estão ligadas à tradição peninsular, como notou Carolina Michaëlis: são oitavas castelhanas⁶⁷.

Com a *canção*⁶⁸ de Ribero chegamos à parte mais importante da égloga, não propriamente em termos de fábula pastoril, mas em termos da polémica poética em que Sá de Miranda integrou a inovação formal que consistiu em adoptar o verso longo de dez (ou onze) sílabas organizado rítmica e melodicamente segundo os critérios dos poetas italianos e já não propriamente segundo os modelos do verso longo peninsular, cultivado sobretudo na parte final do século precedente. O público vai, então, assistir a uma apreciação crítica das virtualidades dos dois tipos de poesia a propósito de um mesmo assunto, o amor, que, desde a já remota tradição cortês provençal — de fama ainda notada pelo próprio Sá de Miranda —, constituía o núcleo central de todo um mundo de valores com que se identificava idealmente a fidalguia.

A *canção* de Ribero constitui, no dizer de Carolina Michaëlis, uma «novidade transitória», porque vem estruturada em oitavas castelhanas (a b b a c d d c), com um verso quebrado a meio. Novo era, porém, o metro utilizado por Sá de Miranda para esta sequência de estrofes entoadas alternativamente por dois pastores, em rememoração do pastor Ribero. Trata-se, portanto, de um canto triste, em tom lamentoso que já a bucólica virgiliana autorizava, na medida em que se alude ali à sorte que coube a esse Ribero, desprezado por aqueles que antes o haviam apreciado. O verso 399, «El sembrar

⁶⁷ *NOVOS Estudos*, p. 41; *Poesias*, p. CXIII-CXIV.

⁶⁸ *Poesias*, p. 118.

es por demas», emerge para denotar uma perspectiva pessimista que reaparecerá mais adiante, como factor condicionante da tentativa de inovação artística que proviria desse Ribero.

A canção em apreço vem precedida de uns versos que merecem algum comentário; trata-se do seguinte passo, enunciado por Anton:

«Rebuelvo en el pensamiento
Lo que cantastes i sé lo...
Mas a fe que olvidado he lo,
Del ton me acuerdo i del tiento,
Las palabras van se a vuelo,
Mas atinemos al ton.
Amigo, que juro a mi
Este era el tiempo i sazón,
El lugar este era aquí:
Las palabras tales son,
Ellas se vernán por sí»⁶⁹.

Esta é a versão oferecida pelo ms. *D*, que serviu de base à edição de Carolina Michaëlis. As versões impressas em 1595 e em 1614, assim como as notadas por Michaëlis por *E* e *F*, são diferentes no verso 416:

«Del ton me acuerdo i del cuento» (*A*)
«Del son me acuerdo i del cuento» (*BEF*)⁷⁰,

assim como no verso 422:

«Las palabras de rondón» (*AB*)
«La palabras tras el son» (*EF*).

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 117-118.

⁷⁰ Mantemos as siglas de Carolina Michaëlis de VASCONCELLOS na sua edição das *Poesias*: *A* — ed. *princeps*; *B* — ed. de 1614; *E* — manuscrito eborense, publicado hoje sob o título de *Cancioneiro de Corte e de Magnates* por Arthur Lee-Francis ASKINS, University of California Press, 1968; *F* — *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, editado em reprodução fac-similada, Lisboa, 1972; *J* — uma miscelânea manuscrita que pertenceu ao Visconde de Juromenha e que aquela erudita pôde utilizar largamente.

EM TORNO DO DEBATE POÉTICO DA «ALEJO»

Por sua vez, o autógrafo oferece outra versão:

«La memória va bolando;
del ton me acuerdo y del cuento,
en busca del cantar ando.
Ora atinemos al ton,
amigo, que jure a mj:
este era el tiempo y sazon,
el lugar este era aquj.
Las palabras tras el son
ellas se vernan por si»,

aproximando-se um pouco das versões impressas que registam também aquele verso:

«Las palabras de rondon»

que as duas primeiras edições acolheram.

A diversidade de versões revela que o poeta buscou soluções variadas para a expressão de um pensamento, ou melhor, para equacionar um aspecto da criação poética, qual era a relação entre a *letra* e o *canto*.

A trata dística peninsular do séc. XV, retomando reflexões anteriores, fixara a sua atenção neste problema, denunciando, deste modo, a tendência que se vinha afirmando desde os tempos finais do trovadorismo. Assim, Juan del Encina fazia distinção, a propósito da «cantiga», entre dois vectores: as «sentenças» e os «consoantes» ". A poesia era, deste modo, vista como o discurso literário subordinado, fundamentalmente, à rima e, por conseguinte, ao ritmo. E a rima imperava na tradição poética cancioneril em que Sá de Miranda havia começado a poetar. No entanto, notemos que ele nunca enveredou por experiências em verso solto, como fará o seu discípulo António Ferreira.

Importa, por conseguinte, anotar que os versos em cima transcritos em diversas versões evidenciam, precisamente por esse facto, a preocupação de Sá de Miranda em preparar a apresentação de uma novidade poética, sem a instituir como ruptura declarada com

⁷¹ *Arte de poesia castellana*, in MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *História de las Ideas Estéticas en España*, 4.^a ed., T. II, Madrid, 1974, p. 937 ss.

o sistema dos códigos doutrinários e artísticos fixados no horizonte de conhecimentos e de hábitos do público cortês a que se dirigia. Por outras palavras, o poeta insinuava uma «qualidade diferencial»⁷² que pressupunha uma orientação no sentido da modernidade, mas não buscava a ruptura violenta com as perspectivas a que o público estava habituado... De facto, a *canção* de Ribero trata de males de amor, em consonância evidente com a temática cortês, e vem apresentada cuidadosamente ao público mediante a chamada de atenção para a importância que ocupa o «tom» ou o «som» — o aspecto rítmico e musical — que lhe era próprio.

Podemos mesmo ir mais longe e fazer desde já notar que as oitavas castelhanas atribuídas a Ribero retomam um processo de encadeamento das estrofes do poema que havia sido utilizado em boa escala pelos trovadores occitânicos e por outros posteriormente.

No entanto, a observação destes versos não pode limitar-se à anotação da diferença entre «cuento» e «ton». Há algo mais que importa fazer sobressair.

O ms. *D* traz, para os versos 417 e 422, o texto seguinte:

417 «Las palabras van se a vuelo»
422 «Las palabras tales son»;

as edições de 1595 e de 1614 têm:

417 «En busca del cantar ando»
422 «Las palabras de rondon»;

os ms. *E* e *F* trazem o seguinte:

422 «Las palabras tras el son»;

finalmente o autógrafo regista:

422 «Las palabras tras el son» (v. 443).

⁷² No sentido que comporta em TYNIA NOV, J., *De l'évolution littéraire*, in «Théorie de la littérature». Testes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzetan TODOROV, Paris, 1965, pp. 124-125.

Sob as variações textuais, que denunciam uma procura aturada da expressão mais adequada, está a ideia de que, a partir do momento em que o pastor se tivesse lembrado do texto musical (*son*), as palavras surgiriam «de roldão» ou viriam por si mesmas atrás do «som».

O passo não deixa de nos situar no terreno da intertextualidade clássica. Atentemos no v. 311 da *Epistola ad Pisones* de Horácio:

«uerbaque prouisam rem non inuita sequentur».

Este verso pertence à última parte da *Ars poética*, onde, conforme a crítica tem evidenciado, Horácio explana sobre a arte do poeta, ou seja, sobre o *officium poetae*⁷³ A questão reside no sentido de *quid deceat, quid non*, do verso 308, equacionada com certeza a partir da tratadística precedente, incluindo o perdido «Sobre os poetas» de Aristóteles⁷⁴.

As ideias expressas por Horácio pretendem sublinhar que o poeta deve ter algo a dizer antes de passar à fase de enunciação, que se revelará mais fácil desde que domine a «ars»⁷⁵. É claro que Horácio tem em mente o acto criador, partindo do pressuposto de que o *quid deceat* foi previamente elaborado e estruturado no plano do pensamento.

No caso de Sá de Miranda não se trata concretamente do mesmo momento do processo artístico, visto que os dois pastores, Juan e Anton, se propõem reproduzir um texto de alegada autoria alheia. No entanto, afigura-se que o esquema é basicamente idêntico: o *cuento* poderia corresponder à *prouisam rem*, pois que a história triste («cantar fué llanto») (v. 424) dos amores de Ribero era assunto conhecido, enquanto o sintagma «palabras de roldan» parece sintonizar-se com as «uerba non inuita» do passo horaciano.

Podemos aliás alargar a perspectiva analítica e notar que, fixado o *cuento* na *res*, as *palabras* situar-se-iam no plano da *oratio*. Efectivamente, um comentador quinhentista do referido passo horaciano anotava que «poema constat ex re et oratione», explicitando que, se a *res* tinha origem na filosofia, as «uerba autem et oratio

⁷³ GRIMAL, *Essai*, cit., p. 217.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁷⁵ Cf. BRINK, C. O., *Horace on Poetry. II, The «Ars Poetica»*, Cambridge University Press, 1971, pp. 339-340 e p. 501.

subsequentur non difficulter inventum»⁷⁶: o que importa é ter algo a dizer, porque as palavras não faltarão. Mas não podemos esquecer que o passo mirandino podia evocar ainda um outro, proveniente da poesia bucólica e pertencente à *Buc. IX* de Virgílio: «Números menini, si uerba tenerem» (v. 44), cuja reminiscência Sannazzaro acolheu na prosa VII da *Arcádia*, situado, aliás, numa tradição latina (cf. Catão o Velho, «rem tene, uerba sequentur»; Asínio Polião, «male hercule eueniat uerbis nisi rem sequentur»).

Esta doutrina, que revelará evidentes marcas da influência ciceroniana e quintiliânica, aponta para uma subordinação radical do plano do significante à *doctrina*, situada naturalmente no nível semântico.

Perante isto, e tendo presente que o conteúdo da *canção* de Ribero consiste em sofrimentos de amor, perspectivados em moldes que não chocavam frontalmente com os habituais nos cancioneiros dos meios cortesões, somos tentados a chamar a atenção para os versos 441-443 do ms. *D*:

«Acerto se que io tanese:
Aquel modo, i el canto
Rogó me que respondiese».

Mas na edição *princeps* temos:

«El se entonava primero
Con el su triste semblante
Al modo i son extranjero»,

enquanto no autógrafo vem:

«el començara primero
con aquel triste semblante
suyo, en un modo extranjero» (v. 461-463).

⁷⁶ Q. HORATIVS / FLACCVS, / EX ANTIQVISSIMS / VNDECIM
UB. M. S. ET SCHEDIS / aliquot emendatus, & plurimis locis cum Com- /
/ mentariis antiquis expurgatus & editus, opera / IACOBI CRVQVII Messensi
apud Bruganos / politioris litterature professoris publici. (...) ANTVERPIAE, /
/ Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regij. / M. D. LXXVIII,
p. 633 a.

Ora este acentuar do «modo i son extranjero» não teria em mente pôr em destaque precisamente a faceta da obra de arte poética que se queria que fosse sentida exactamente como novidade, ou, pelo menos, como «diferença», insinuando que, quanto ao conteúdo ou *res*, a ruptura não existia?

É claro que, no fundo, estamos perante uma concepção do poema ainda dependente da perspectiva medieval. O mesmo se observa quanto à doutrina explanada por Trissino em 1539, na sua *Poética*, ao distinguir três componentes no poema: as palavras, as rimas e as harmonias; enquanto as palavras e as rimas eram objecto da arte do poeta, as harmonias diziam respeito à arte do cantor". Repare-se que, no caso que temos presente da reprodução da *canção* de Ribero, assistimos também ao canto de um poema alheio...

Na cena pastoril de Sá de Miranda não existe o objectivo de analisar os ingredientes constitutivos do produto da arte poética. Todavia não deixa de ser significativo que Sá de Miranda haja sido tão pormenorizado na introdução à exemplificação da novidade que traziam os versos tristes de Ribero, devendo ainda notar-se que, sem embargo das diferenças textuais, o passo está presente em todas as versões conhecidas da écloga. Será, portanto, legítimo perguntar se a intenção do autor não terá residido prioritariamente na sugestão de que esses versos vinham oferecidos como mais naturais, na medida em que as palavras viriam de roldão desde que a melodia musical fosse captada pelo cantor, em confronto com aqueles versos escuros feitos «pelos consoantes», supostamente artificiosos, mas na realidade de efeito chocarreiro.

Mas — e regressamos a um ponto já atrás enunciado — não decorra daqui que a aposta na nova medida implicaria a condenação da medida velha: os versos «forçados por consoantes» não constituíam toda a arte da poesia em medida tradicional. É precisamente isso que será discutido na cena seguinte da *Alejo*.

Essa cena vai girar em torno da figura de um outro pastor, Turíbio, entretanto surgido junto dos dois já referidos, Juan e Anton. Aparecem então duas composições de estrutura tradicional, dois vilancetes, que Turíbio é solicitado a entoar e que são rodeados de comentários por parte dos outros dois pastores já em cena. É aqui precisamente que reside o interesse deste passo, que constitui um

⁷⁷ TRISSINO, Giovan Giorgio, *La Poetica*, in WEINBERG, *Trattati di Poetica e Retórica del '500*, Vol. I, Bari, 1970, p. 24.

autêntico debate entre os dois tipos de poesia em confronto, a tradicional e a inovada. Fixemos, por isso, desde já que estes dois vilancetes ficam envolvidos, na sequência textual da écloga, pelas duas canções em verso italiano que Sá de Miranda aí incluiu.

Note-se, entretanto, que esta parte falta no manuscrito autógrafa da Biblioteca Nacional", pelo que temos de nos reportar às informações constantes das *Poesias* editadas por Carolina Michaëlis. Por aí se pode observar que Sá de Miranda ensaiou mais do que uma solução, não propriamente no que se referia ao texto dos vilancetes — se bem que no caso do primeiro a edição *princeps* ofereça versão divergente na glosa —, mas quanto às considerações que envolvem essas composições ditas por Turíbio, em confronto com as oitavas em verso italiano que lhe ficam vizinhas.

Começemos por anotar que as duas primeiras edições impressas oferecem algumas estrofes que não existem na versão do ms. *D*, como que a tentarem explicitar um ponto de vista que, na perspectiva do autor, se confrontaria com o gosto literário fixado no público, conforme alguns versos parecem querer testemunhar.

O passo explicitamente crítico decorre da pergunta de Anton ao recém-chegado Turíbio, logo após o termo da *canção* de Ribero:

«Te pergunto
Como pareció te apunto
El cantar nuestro extranjero?»,

segundo traz a maioria das versões, com uma pequena variante no verso 567 na edição *princeps*. Mas o ms. Juromenha, que Carolina Michaëlis também utilizou, oferece outra versão, onde o sintagma «nuestro cantar extranjero» aparece substituído por «nuestra musica»:

«Te pergunto
Como pareció te a punto
Nuestra musica por ende?».

As diferentes conotações que *cantar* e *musica* podem accionar não são fortemente relevantes; significativo é sim que a versão final, ou pelo menos mais apurada, que se admite esteja na base da edição

⁷⁸ *Novos Estudos*, p. 114.

princeps, bem como aquela que parece autenticada pelo três lado que serviu de fundamento à de 1614, no dizer do editor, explicitem a natureza estrangeira dos versos atribuídos a Ribero, aspecto que a lição *J* não regista.

Mas se a pergunta de Anton parecia apontar para uma apreciação clara desses versos longos, já a resposta de Turíbio introduz um dado novo, que podia querer iludir um pouco aquela pergunta:

«Gran bien es la claridad,
Nunca supe hablar a oscuras»⁷⁹,

versos que na edição de 1595 surgem por ordem inversa; mas a ideia é a mesma. O ms. *J* não inclui este passo na sua versão, o que nos conduz a pensar que a sua introdução nas outras lições traduz um ponto de vista propositadamente explicitado pelo autor, na medida em que em algum momento não teria registado as considerações que ele comporta.

Por aí se verifica que o ponto central da questão é que o poeta, dentro do código horaciano, procure a *claridade* e evite a *oscuridão* dos versos; tudo o mais dependia do gosto:

«Son que en esto de los modos
Cada uno quiere juzgar».

Portanto, é sobre os *modos* que pode incidir a diversidade das opiniões. O problema das inovações, ou seja, das «cosas nuevas» (v. 586) coloca-se, conseqüentemente, no plano do gosto, em dependência directa da experiência que cada um tenha sobre a matéria literária; apreciação de carácter geral, dir-se-ia, que a imagem evocada por Turíbio na estrofe 67, relativa a um manjar que certa vez lhe haviam dado «en villa», ou aquela outra (v. 590-591) sobre o lume que se sopra para depois arder «de suio» (v. 591), parecem querer instituir no espírito do leitor. Contudo estas imagens evocam claramente o tópico que Boscán também usa na *Carta à Duquesa de Soma*, sobre os inícios sempre modestos de todas as inovações.

Turíbio é dito o «mejor zagal del aldea» (v. 561) e era bom entendedor de poesia, pois que tinha feito «d'ello mil pruebas» (v. 585); por isso, em vez de responder directamente à questão que o outro pastor lhe colocara a propósito dos versos à maneira italiana

⁷⁹ *Poesias*, p. 125, v. 570-571.

da *canção* de Ribero, vai exemplificar a sua arte com duas composições do tipo cancioneril tradicional. Reveste-se de certa importância este facto, visto que Sá de Miranda parece mais preocupado em apontar o objectivo da poesia, que a *canção* de Ribero supostamente documentava, do que em satirizar as formas tradicionais como os vilancetes. Por outras palavras, dir-se-ia que pretendia situar perante os códigos formais da poesia cortês bem instituídos no gosto do público uma diferente modalidade de verso longo, sem, no entanto, querer impô-la em oposição declarada a esse mesmo gosto. O facto de, pouco depois de 1550, dedicar esta écloga, de feitura bem anterior, ao senhor de Basto, colocando-a sob a protecção artística de Garcilaso, denuncia não só a atenção que esta composição lhe mereceu, mas também a importância que concedia à problemática nela desenvolvida.

Ora, em relação ao passo em que Turíbido nos surge a opinar que o factor fundamental da produção poética residia na *claridade*, há que ter em conta que tal conceito provinha da tradição retórica. Deste modo, Sá de Miranda tendia a equacionar a questão do discurso versificado mais em termos de doutrina retórica do que em termos de criação poética. Podia ter em mente, a este propósito, a *callida iunctura*⁸⁰ que Horácio apontava como capacidade especial do verso, ponto de vista que afastava, naturalmente, o poeta português das concepções idealistas e contemplativas sobre a essência da poesia, inspiradas no platonismo renascentista. Ora a atenção dedicada por Sá de Miranda à sintaxe do verso, em imitação da liberdade de que o lexema desfrutava na frase latina, bem como certa tendência para o auto-semantismo de muitas palavras, que parece acentuar a dificuldade e a rudeza do seu estilo, podem querer significar esta orientação mais literária que pretende opor à tradição poética cortês.

Afigura-se-nos que só deste modo se percebe a insistência com que se demora sobre o assunto, neste passo da *Alejo*, numa variedade de ensaios textuais que sublinha uma busca ou então traduz um reequacionamento do tema ao longo dos tempos.

Mas para além disto sobressai o conceito de *experiência*, que, no fundo, pertence também à retórica, como facto determinante da crítica e do gosto literário. Em Quintilano o *probatum*⁸¹ (as «pruevas»

⁸⁰ *Ars Poetica*, v. 47-48; cf. BRINK, *Horace on Poetry*, II, pp. 138-139.

⁸¹ *De Institutione Oratória*, 10, 2, 2.

no texto mirandino) ligava-se à imagem dos lavradores que, graças à experiência, sabiam qual a cultura mais conveniente para um dado terreno. As «cosas nuevas» (v. 587) exigiam também uma apreciação fundamentada nesse saber, e não sobre a fácil admiração do vulgo perante uma simples novidade. Note-se que os versos 584-585 sublinham precisamente o saber experimentado de Turíbio em matéria de poesia, pelo que o seu parecer se revestia de significado particular:

«A ti todo se te entiende,
Que has hecho d'ello mil pruebas».

Desta maneira, o *cantar estrangeiro* aparecia como *novitas*, no sentido de «coisa desacostumada» aos olhos do público, de acordo com o tópico da resistência à recepção da novidade por parte da generalidade das pessoas. Através das exemplificações dos *cantares* em moldes tradicionais e em moldes modernos, Sá de Miranda podia querer significar que a aceitação do novo *cantar estrangeiro* não se confinava à adopção de um *modo* de poesia, mas estendia-se a uma profunda conversão do público, a qual postulava, por sua vez, todo um saber literário. Por outras palavras, o discurso em verso que Sá de Miranda anunciava sob os epítetos de «estrangeiro» e «peregrino», para sublinhar a diferença qualitativa que o distanciava daquele a que o público estava acostumado, pressupunha uma linguagem literária, cuja marca fundamental nascia, por um lado, do código petrarquista e, por outro, da pertinência reconhecida à cultura clássica. Mais: esse discurso, embora mantendo um número de sílabas fixado, a homofonia que, na posição de rima, permitia tornar sensível esse mesmo número, e o acento de intensidade como factores condicionantes da estrutura do verso, na Unha da versificação acentuai herdada da poesia dos sécs. XII e XIII, exigia a nítida separação entre o ritmo musical e o ritmo poético, fortalecendo a tendência para uma poesia mais literária e, como tal, mais culta, até porque supostamente mais próxima da dos antigos. O próprio emprego do termo *modo* por Sá de Miranda deixa transparecer a matriz literária desta concepção, na medida em que colocava o leitor perante o código da retórica ciceroniana, elemento integrante do humanismo⁸².

⁸² CÍCERO, *De Oratore*, I, 151, *sub fine*, por exemplo. Cf. DRAGONETTI, Roger, *La Technique poétique des Trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la Rhétorique médiévale*, reimpr., Genebra, 1979, pp. 530-531.

Turíbio sabe cantar bem, «sea qual se fuera el modo» (v. 607): eis uma nota que foi eliminada das versões impressas em 1595 e em 1614, mas que, para além de conotar a acepção especializada de *modus* nos textos de retórica, nos revela, de forma mais clara, o que seria o pensamento de Sá de Miranda neste ponto.

Nestas circunstâncias, a apresentação de vilancetes e oitavas italianizantes, que vão surgir logo de seguida perante os olhos do público, tem de ser vista como a exemplificação da possibilidade de fazer poesia em dois *modos* — em dois ritmos e em duas medidas — diferentes. No entanto, há que ter presente que o critério fundamental para apreciar a poesia consistia na «claridade» e que esta não estava necessariamente condicionada pela estrutura formal do poema, ao contrário do que argumentariam os opositores da inovação (estr. 69).

O primeiro vilancete ou cantar de amor de Turíbio centra-se no tema do tormento amoroso, que conduz à perda da razão. Para além da consonância com o assunto da égloga, que trata do enlouquecimento de Alejo, notemos que o tema é perfeitamente vulgar na poesia cancioneril e cortês, mantendo-se ainda posteriormente mesmo no interior da poesia italianizante. É curioso observar que da versão *D* não consta uma sequência de versos relativos ao convite para que Turíbio exemplifique a sua arte poética, sobretudo no que diz respeito à escolha do mote a glosar: «Amor en que anda?» ou «De mi tormiento vencido», que é o utilizado. Não existem elementos no texto para avaliar das razões da preferência por este último; anotemos, todavia, que ele oferece uma estrutura frásica idêntica à de outros habituais nos cancioneros castelhanos, do tipo «De muy terribles montanas», «De my muerte conhecida»⁸³, onde a distribuição e a disposição dos elementos frásicos são análogas às de «De mi tormiento vencido». Além disso, *tormiento*, *vencido*, *crueldad*, assim como *ojos*, *obtigo*, *empeñado*, *descuidé*, *descuidado*, *cuidado*, que ocorrerão no segundo vilancete de Turíbio, patenteiam claramente o recrutamento lexical no domínio cancioneril.

Terminado o primeiro vilancete, ouvimos dizer a Anton que, sem mais louvores (est. 74), Turíbio, com aqueles versos de «amores»,

⁸³ Vid. o índice de versos iniciais em STEUNOU, Jacqueline; KNAPP, Lothar, *Bibliografía de los Cancioneros castellanos del siglo XV y Repertorio de sus géneros*, Paris, 1975. A cena do convite ao canto faz parte da tradição do género pastoril; cfr. Virgílio, *Buc.* IX; Sarmazzaro, *Arcadia*, prosa II.

«De amores muerto nos has» (v. 638). E nada mais se acrescenta sobre a qualidade desta composição tradicional; no entanto deve sublinhar-se que ela fora capaz de captar fortemente os pastores ouvintes.

Atitude idêntica ocorre nas observações que Anton e Juan produzem a propósito do segundo vilancete de Turíbio, cujo *incipit* é «Mientras io tanto a los ojos»⁸⁴, no qual se exploram as oposições habituais na poesia cancioneril, embora se devam notar algumas diferenças em relação ao primeiro vilancete, por exemplo na ausência de rimas agudas e na aproximação ao tema do *eu* poético que se oferece como espectáculo passivo dos efeitos do amor perante os olhos da assistência.

Ora é precisamente sobre este segundo vilancete de Turíbio que o «maestro» Juan produz comentários que se nos afiguram muito significativos para a questão da introdução da novidade poética. Segundo esse pastor — e o *pastor* é aqui a metamorfose do *cortesão* —, se «muchos tales pastores» (v. 678) assim poetassem, não se tornaria necessário elogiar tanto os pastores de «tierra estraña» (v. 681), pois que o exemplo de Turíbio mostrava que os «buenos naturales» também sabiam fazer bons versos.

Mas, à imagem do que sucedeu em outros locais da égloga, também aqui se intensifica a variedade textual oferecida pelas diversas versões conservadas. Sá de Miranda deve ter procurado repetidamente formulações diversas para um problema que não queria equacionar de forma totalmente explícita, mas antes apresentar em termos sugestivos e alusivos, ciente de que a persuasão era mais eficaz do que a sátira; e neste ponto estava bem dentro do espírito renascentista.

Compete, portanto, observar essas variações textuais pela importância de que se revestem. A opinião de Juan pastor é de que;

«Aqui buenos naturales
Suele haver
Mas vezes sin aprender
Nos dañon nuestros zagales»⁸⁵,

⁸⁴ *Poesias*, p. 130.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 131-132, v. 682-685.

conforme consta do ms. *D*; a versão oferecida pela edição de 1595 é ligeiramente diferente:

«Quantos buenos naturales
Ha i por aqui, si aprendiesen!
Mas, delicados zagales
En plazer se enternecen»,

que faz lembrar a do autógrafo:

[Quantos buenos naturales]
hay a quanto aquj parescen.
Mas, delicados zagales en
deleytes se esvanecen»⁸⁶.

Atentemos na relação, que parece subjacente no espírito do autor, entre poesia e saber alcançado através do estudo («aprender») e a oposição que há que estabelecer entre isto e os prazeres ou deleites materiais que «enternecem» ou «esvanecem» os bons espíritos. E deste modo regressamos à matriz doutrinária do pensamento mirandino. O remédio encontra-se, por conseguinte, tanto no estudo como na resistência aos prazeres; por outras palavras, no «trabajo» que endureça o «cuerpo tirano». É evidente a ligação à noção de *studium*, que constitui doutrina nas *Cartas* a D. João III e a António Pereira, onde é sugerido como fundamento do *officium poetae*.

Mas, perguntar-se-á, para que são necessárias as rimas estrangeiras? Se Turíbio acabara de exemplificar com dois vilancetes como se podia «cantar bien» em modo tradicional, a que propósito vêm esses cantares de «tierra estraña», que o autor inclui na categoria de «divinos livros» enumerados na *Carta* ao senhor de Basto?

A resposta decorre dos versos em que Juan pastor alude à «sede» que Turíbio mostra por conhecer cantares estrangeiros:

«De cantares estranjeros
Gran sed muestra» (v. 698-699),

um passo que não oferece diferenças significativas nas versões conservadas, incluindo a do autógrafo (v. 574-575).

⁸⁶ *Novos Estudos*, p. 114, v. 554-557.

EM TORNO DO DEBATE POÉTICO DA «ALEJO»

A imagem de conotação sensorial («gran sed muestra»), tão ao gosto do poeta, acentua a ideia de que os versos estrangeiros respondiam a uma necessidade sentida por qualquer «pastor» que tivesse «aprendido». E isso acontecia com Juan pastor, que

«Con deseo de ver tierras
Hueve de pasar los puertos
Puse me a las blancas sierras,
Rios del hielo cubiertos» (v. 710-713),

onde pôde observar pastores

«Quan enseñados
A cantar versos rimados» (v. 715-716).

Esta ideia, que o ms. *J* não regista de forma tão explícita⁸⁷, parece-nos fundamental. De facto, Sá de Miranda diz que os grandes «pastores», ou poetas, das terras longínquas, que já eram admirados por cá e até preferidos aos da casa sem razões fundamentadas, eram «enseñados» e que por isso mesmo sabiam «cantar versos rimados»:

«Que prazer que ende senti!» (v. 717).

Atentemos na conjunção destes três elementos: *enseñados*, *versos rimados*, *plazer*. Na ordenação que oferecem no texto do ms. *D* correspondem a outros tantos pontos da doutrina mirandina: a ciência literária, a arte poética capaz de criar «dulces sonos» (v. 728)⁸⁸, produtores, por seu turno, do prazer estético que a *Caria* a António Pereira sugestivamente evoca.

Dir-se-ia que nos encontramos perante uma visão mais retórica do que propriamente poética, visto que assenta no conceito do «honesto estudo». Mas é nela que se fundamenta a defesa do novo verso que Juan pastor vai apresentar em oitavas à maneira italiana. E note-se desde já que esta segunda *canção* da égloga *Alejo* vem precedida de uma introdução informativa que não ocorrera nas anteriores composições. O pastor recorda-se de uma alegada experiência pessoal,

⁸⁷ *Poesias*, p. 700.

⁸⁸ No fundo, tratava-se de não desperdiçar a doutrina clássica sobre as relações entre o estilo e a emoção; cf. BRINK, *Horace on Poetry*, cit., II, p. 182.

quando ouvira a um velho os versos de seguida transcritos. Curiosamente, e nada disto fora dito acerca de Ribero, informa-se que o velho pegara na sua sanfona para tocar algumas notas, largando-a de imediato para entoar os versos. Trata-se de um tópico da literatura pastoril, mas que serve aqui para enfatizar o carácter literário dos versos, que surgem como capazes de por si sós provocar a doçura melódica, sem o auxílio do acompanhamento musical. Não equivalia isto a significar a qualidade artística superior desse novo verso longo, de imitação italiana?

A «canção do velho»⁸⁹ aparece-nos em versões relativamente distintas: por um lado as duas primeiras edições e o ms. *D*, por outro o autógrafo e por o ms. *J*. O seu tema, porém, reside ainda nos sofrimentos causados pelo amor, como a evidenciar que Sá de Miranda não pretenderia romper como o código temático e com a tradição explicitamente cortês, abstando-se de valorizar de modo excessivo uma intertextualidade radicada exclusivamente na imitação dos italianos, sob o pressuposto de que estes estavam mais próximos dos poetas clássicos.

Juan pastor havia comentado da seguinte maneira o segundo vilancete de Turíbio:

«Maio o bueno,
Que hurtaré de lo ajeno
Si lo mio no bastare» (v. 707-709),

trecho que no autógrafo se apresenta assim:

«no tomara de lo ageno
si de mjo la tubiera» (v. 584-585).

Quer isto dizer que a adopção do verso estrangeiro resultava de uma necessidade que o verso «natural» não podia satisfazer. Como?

A resposta não reside unicamente no plano do enunciado e da sua estrutura rítmico-silábica⁹⁰; isto é, não se confina à «doçura» que esse verso podia alcançar. Tem a ver também com as suas capacidades expressivas face ao verso tradicional.

⁸⁹ *Poesias*, p. 135, nota ao v. 726.

⁹⁰ Cf. NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a Garcia Lorca*, Barcelona, 1982, cap. «Verso, metro, ritmos», p. 11 ss.

A *canção* do Velho, que constitui a penúltima peça lírica da écloga *Alejo*, pretende evidenciar as virtudes do verso estrangeiro na sequência do debate que ocupara os momentos precedentes. Recordemos que o pastor Turfbio havia opinado que, na falta do que era próprio, recorria ao alheio. Ora, colocando quase na parte final deste debate as quatro oitavas italianas para glosar, mais uma vez, o tema dos efeitos do amor, Sá de Miranda não estaria a expor, de uma forma tão explícita quanto a representação da écloga o permitia, a ideia de que era nesse verso que os pastores — e portanto aqui os poetas — deviam procurar o modelo de discurso artístico susceptível de oferecer um maior fôlego enunciativo? Cremos que a resposta tem de ser afirmativa; de um modo só indirectamente polémico, já que tudo se passa *inter pastores*, o poeta colocava sob a autoridade de um «viejo cano» a exemplificação do canto que oferecia potencialidades de encanto desconhecidas das formas poéticas anteriores.

Quais então as características que poderiam sobrevalorizar estes Versos longos à maneira italiana, frente aos versos mais curtos da redondilha habitual na poesia cancioneril e cortês, a «cuenta estrecha» do v. 460?

Em primeiro lugar, e naturalmente, o maior espaço frásico que cada unidade métrica oferecia ao poeta; em segundo lugar, e frente ao verso longo precedente, a estrutura orgânica desse verso, do ponto de vista rítmico, com a sua tendência para a rima feminina e a superação da função desempenhada pelas acentuações e as pausas no interior do verso de arte maior". No entanto, Sá de Miranda está ainda longe da capacidade camoniana para elaborar sequências frásicas de dez sílabas métricas susceptíveis de instituírem no leitor a sugestão de que essa frase é quase «natural», na medida em que o ritmo parece não afectar o fluir do pensamento exposto através da sequência do discurso lógico-sintáctico⁹². Sem que então se pudessem

⁹¹ LÁZARO CARRETER, Fernando, *La Poética del Arte mayor castellano*, in «Estudios de Poéticas, 2ª ed., Madrid, 1979, pp. 75-111. Cf. alguns outros elementos in DEVOTO, Daniel, *Textos y Contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, 1974, p. 388 ss., «Garcilaso en su fruto». Cf. também ARMISÉN, Antonio, *Estudios sobre la Lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, 1982, cap. II, «La Lengua poética?»; GERHARDT, M. L., *La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega*, in RIVERS, Elias L., (ed.), *La poesía de Garcilaso*, reimpr. Barcelona, 1981, p. 177 ss.

⁹² Era precisamente aquilo que notava Fernando de Herrera no seu comentário ao Soneto I de Garcilaso; cf. GALLEGO MORELL, António, *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas*, Madrid, 1972, p. 308.

antever as críticas que os românticos farão a este decassílabo, não equivaleria a negação da pausa, cuja função era acentuar a cadência do ritmo e impô-la como função à frase sintáctica, a uma maior liberdade na elaboração do texto literário e, portanto, a uma enunciação mais sugestiva?

Mas poderemos mesmo perguntar se efectivamente Sá de Miranda tinha consciência profunda da musicalidade desse verso longo dos grandes líricos italianos, que agora via imitado em castelhano por Garcilaso e por Boscán, escrevendo ele mesmo em castelhano também. O fundamento para esta suspeita provém do momento seguinte e último do debate poético da *Alejo*, que temos vindo a observar. Na verdade, o pastor Anton é solicitado a mostrar, finalmente, também a sua arte, e fá-lo com uma composição de estrutura tradicional, um tema com uma glosa de quatro estrofes.

Mais uma vez devemos orientar a nossa atenção para os comentários postos no final da cantiga. À pergunta de Juan pastor dirigida a Turíbio sobre o que pensava daquela cantiga que acabava de escutar, responde este, num trecho que a versão do autógrafo regista sob a seguinte forma, que se afigura mais explícita:

«Estarseha con qualquier modo
a la pareja!» (v. 698-699),

ponto de vista que as outras fontes exprimem de maneira praticamente equivalente. Quer isto dizer que os versos curtos em metro tradicional entoados por Anton como última peça do debate poético merecem o aplauso da assistência, em plano de igualdade com aqueles outros versos longos de natureza inovadora que haviam sido escutados antes.

No entanto, a *cantiga* de Anton centra-se ainda, de modo claro, no terreno cancioneril, não só pela forma do poema, mas também pela perspectiva temática nela contida. Todavia, não deixa de adoptar um ponto de vista que parece querer valorizar a ideia de que a enunciação lírica deve recair essencialmente sobre uma primeira pessoa que transporte consigo a experiência de um sofrimento amoroso limitado a um espaço que existe unicamente na recordação subjectiva do sujeito dessa enunciação. Ora residia aqui uma plataforma de entendimento entre a poesia tradicional e aquela que a herança petrarquista divulgara: enfatizar a relação confessionalizante entre a experiência e o enunciado literário ou poético. A transferência

para um momento passado da realidade subjectiva a que corresponde o presente da enunciação permitiria não só instituir a sugestão de uma durabilidade do sofrimento amoroso, mas também criar um cenário a que era possível referir uma narrativa passional reduzida a elementos mínimos. Que era possível uma tal permeabilidade entre as duas tradições poéticas, pelo menos no modo como os meios peninsulares receberam a escola italiana, testemunha-o a utilização de ingredientes petrarquistas já no *Cancioneiro* resendiano.

Sá de Miranda parece convencido da possibilidade dessa convivência e talvez por isso mesmo, sob o fingimento do cenário pastoril, tenha optado por propor um alargamento do horizonte do gosto poético, mercê da inclusão de uma espécie de «qualidade diferencial» que o verso longo italiano viria instituir; mas não se tratava de uma revolução do gosto...

Onde residiria, portanto, a novidade? Qual o factor que conduzia Sá de Miranda a glosar o tópico das dificuldades iniciais sentidas por qualquer inovador que pretenda alterar o gosto do público? A resposta decorre daquilo que o poeta diz a propósito da *canção* entoada por Juan pastor: ela provinha de poetas estrangeiros ensinados para fazerem versos rimados e doces; por outras palavras, a novidade era colocada no campo cultural, na necessidade das letras para a formação dos poetas. Residia, por consequência, no domínio do programa humanista.

Só assim se retira sentido do debate poético da *Alejo*, suficientemente importante aos olhos do autor para ocupar um bom espaço na economia da égloga e merecer diversas reformulações textuais, precisamente nos pontos mais significativos.

Se nos dermos ao cuidado de confrontar o modo como o enunciado poético está estruturado nos dois *vilancetes* e na *cantiga*, por um lado, e nas duas *canções* em oitavas, por outro, não encontraremos elementos cuja pertinência seja suficientemente marcada para afirmarmos que Sá de Miranda especializa a redondilha num dado tipo de estilo, por hipótese mais acentuadamente cortês, reservando o decassílabo para um outro mais culto; convém não esquecer que escreveu églogas em ambos os tipos de verso, utilizou também o decassílabo em algumas cartas e nada prova que, dominando a técnica do soneto, haja abandonado a composição cortês por excelência, a cantiga. Devemos, por isso, aceitar aquilo que o poeta deixa exarado em mais de um ponto deste debate: trata-se de dois modos, de duas modalidades rítmico-silábicas em que temas como o sofri-

mento amoroso podiam ser abordados. É claro que podemos notar que os *vilancetes* e a *cantiga* aparecem com glosas de várias estrofes, afastando-se, desse modo, da tendência cancioneril para a concisão fixada, para a *cantiga*, nos limites de doze versos. E podemos também observar que o vocabulário destas composições é necessariamente limitado, até porque está condicionado pelo moto inicial, não havendo lugar, por isso, para os alargamentos conotativos que a adjectivação permite estabelecer com tão frequente felicidade em Luís de Camões, por exemplo. Daí que a sugestão visual e pictórica que a tradição petrarquista e, depois, garcilasiana explorava, esteja ausente destas peças.

Mas será diferente o panorama oferecido pelas composições em decassílabos inseridas neste debate da *Alejo*? Parece-nos que não. A primeira *canção*, em oitavas castelhanas atribuídas a um Ribero que, hipoteticamente, seria Bernardim Ribeiro, abre com uma evocação da morte causada pelo amor, na perspectiva das burlas de Amor, «Amor burlando va, muerto me deja!» (v. 446), verso que encontra realizações correlativas em outros em redondilha da própria écloga; por exemplo, no v. 638: «De amores muerto nos has». Em termos de organização do segmento frásico, pode dizer-se que a diferença entre aquele verso decassilábico e este último reside no maior espaço que o verso longo oferecia à elaboração da frase sintáctica, permitindo conjugar nela duas noções, as burlas de amor e a morte de amor, que o verso curto não podia incluir na mesma unidade métrica.

Mas a verdade é que Sá de Miranda não chega a explorar o estímulo petrarquista e garcilasiano para criar uma melodia e um ritmo da frase capazes de anularem o mais possível as pausas e até os desajustes entre os segmentos próprios da frase lógico-sintáctica e as ondulações rítmicas da frase métrica. Por exemplo, não tira partido das sugestões das sílabas de sonoridade nasal, estrategicamente colocadas nos versos, como virá a fazer tantas vezes Camões.

Por isso, e na ausência, também nestas composições inseridas na *Alejo*, de uma adjectivação enriquecedora do horizonte de conotações decorrentes dos próprios substantivos, as duas *canções* não saem do terreno que é comum aos *vilancetes* e à *cantiga* com que são confrontadas. Por outras palavras, através destas peças da *Alejo*, Sá de Miranda não oferecia propriamente ao público uma remodelação poética em sentido global; postulava, isso sim, a necessidade do saber como condição do *officium poetae*, que, se equacionado em termos

humanistas, não se satisfazia com as capacidades expressivas da tradição poética cortês. Por receio, ou por sentir as dificuldades materiais que a adopção de uma nova modalidade de discurso versificado implicava, como eram, por exemplo, a colocação das sílabas tónicas ou a distribuição dos elementos lexicais no verso, tal como lembra Carolina Michaëlis? Provavelmente por ambas as razões. Na realidade, facilmente se encontrarão nos versos longos desta égloga exemplos da contaminação entre a matriz do verso longo tradicional e o modelo italiano. Assim, há momentos em que o poeta ensaia decassílabos heróicos, mas fá-los incidir sobre lugares comuns cancioneris:

«Ciego i cruel amor que tal consiente» (v. 455).

«Ved! razon ante amor de que aprovecha!» (v. 464)

Neste domínio, Sá de Miranda difere de Bernardim Ribeiro, que, no romance «Ao longo dua ribeira», mantendo embora o octossílabo tradicional, explora já caminhos petrarquistas no estabelecimento de um referente situado no mundo da natureza.

Na verdade, apesar de admirador de Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda nada pôde ainda oferecer na *Alejo* de comparável a realizações deste tipo:

«Tu dulce habla, en cuya orega sueña? Tu
claros ojos, a quién los bolvistes?

.....
Tu quebrantada fe, dó la pusiste?»⁹³.

O fascínio exercido pela aparente facilidade e naturalidade destas e outras frases, como «Cuando me paro a contemplar mi stado» do célebre Soneto I, devia ser enorme, pelo menos suficientemente grande para sublinhar a distância a que ficava o decassílabo italiano do verso longo, próprio da tradição peninsular, altamente refinado por Juan de Mena. Os seguidores de Sá de Miranda sentiram bem essa diferença, explorando largamente o verso de matriz italiana, talvez porque entre nós pouco utilizado tivesse sido o de arte maior.

⁹³ LA VEGA, Garcilaso de, *Obras Completas con comentario*, Edición crítica de Elias L. RIVERS, Madrid, 1974, p. 277, «Égloga I», v. 128-130.

Por outro lado, não deixa de ser certo que Sá de Miranda buscou na *Alejo* realizações susceptíveis de alcançarem a *doçura* que o verso italiano era considerado possuir:

«Que estás leda, gozosa e aun plaziante» (v. 451)
«I buen pastor cantaba en cuenta estrecha» (v. 460)
«Llamando noche i dia un nombre vano» (v. 482),

para além de deitar mão de estilemas já fixados nos hábitos poéticos, como «El blando murmurar» (v. 495), que utiliza na sua canção «Al son de los vientos que van murmurando».

Creemos que não é fácil encontrar, em toda a produção mirandina, um passo que permita equacionar de forma tão nítida a questão da polémica sobre a introdução de novas formas poéticas. O próprio poeta sublinhará, ainda depois de 1550, a sua importância, ao dedicar a égloga ao senhor de Basto, num momento de especial significado para ambos. Através daquilo que aí pretendeu evidenciar, comentar e exemplificar, é possível detectar os três factores fundamentais do seu pensamento e da sua doutrina sobre a poesia: a função social da poesia equacionada em vista à figura do fidalgo letrado (e o pastor é aqui bem o disfarce do cortesão-poeta), a arte do verso perspectivada em ligação com a necessidade do saber literário, enfim a essência da poesia situada no plano moral e cultural da filosofia. Exactamente mercê desta relação há que incluir a discussão poética inserida na *Alejo* no interior do humanismo em que Sá de Miranda também se colocava.

Nesse quadro, Sá de Miranda abstém-se de conduzir o leitor para aqueles domínios da doutrina humanista mais envolvidos nas polémicas entre o velho e o novo. Por exemplo, não nos apresenta uma abordagem das características do decassílabo moderno em termos que retomem a sua defesa nos moldes utilizados por Juan de Boscán na sua *Carta*, como uma *renovatio* do verso clássico por excelência, o hexâmetro dactílico, não obstante ser sensível o conhecimento que tinha da argumentação desenvolvida pelo amigo de Garcilaso.

Mas não se conclua daqui que Sá de Miranda postulava a primazia exclusiva de um tipo de verso sobre o outro; nem se afigura que perspectivasse o assunto em termos de imediata conversão à nova medida, como faz, por exemplo, o mesmo Boscán. A permanência do verso curto do tipo de redondilha e das formas poemáticas a ele ligadas em autores como Luís de Camões, Diogo Bernardes, D. Fran-

cisco Manuel de Melo e outros não pode explicar-se unicamente por uma inércia de «resistência» desse verso à moda italianizante⁹⁴ É preciso ter em consideração que o verso imitado dos poetas italianos — ou dos seus imitadores peninsulares — era um verso longo que oferecia características de elaboração e produzia efeitos na estrutura frásica que o verso longo de tipo tradicional não podia alcançar. Mas não estava em condições de substituir o octossílabo, com a sua agilidade frásica, nem as formas de estruturação de poemas curtos e tendencialmente fixos, como as *cantigas* e os *vilancetes*; como também não podia suprir a capacidade de jogo conceitual própria de uma forma fundada no moto e na respectiva glosa.

É evidente que razões houve para que, por seu turno, o verso italiano fosse bem aceite; por exemplo, e para além da sua maior capacidade frásica, ele permitia instituir um enunciado mais confessional, com uma maior riqueza lexical (sobretudo adjetivos e advérbios), portadora de um alargamento do campo referencial e conotativo, assim como permitia evitar a extrema maleabilidade e disponibilidade do moto de tipo tradicional para se aplicar às mais diversas situações que, por muito genéricas, deixavam de ser marcadas do ponto de vista pessoal⁹⁵.

Sá de Miranda deve ter pressentido tudo isto nos seus contactos com os poetas italianos e, depois, com os versos de Garcilaso. Devia, sobretudo, apreciar a capacidade de reflexão que essa poesia lhe parecia provocar e, sob a influência dos lugares comuns humanistas, via a história da poesia na busca constante de um enriquecimento semântico que lhe parecia fundamentar a sua dignificação face ao gosto fácil do vulgo. Por isso recorda os Provençais, Juan de Mena, Ausias March, além de Petrarca, Sannazarro, Bembo.

Mas, no plano do enunciado, percebeu que o verso curto peninsular era mais apto para um discurso orientado por objectivos práticos e pedagógicos, como decorre da sua utilização nas cartas de conteúdo e de intenção moralizante e doutrinária. Sá de Miranda procura aí certa eficácia da mensagem através da instituição de um

⁹⁴ Cf. por exemplo, Rico, Francisco, *De Garcilaso y otros petrarquismos*, «Revue de Littérature Comparée», Paris, Vol. 52, 1978, pp. 325-338. Para o caso português, CASTRO, Aníbal Pinto de, *Camões e a tradição poética peninsular*. Ponta Delgada, 1984.

⁹⁵ Vid. PELOSO, Silvano, *Un circuito poetico alternativo: i motes «popolari» di Luís de Camões*, «Quaderni portoghesis», Pisa, 6, 1979, pp. 31-56.

enunciado que não chocasse frontalmente com o horizonte de conhecimentos ou de hábitos dos leitores e que não provocasse a sensação de ruptura radical dos códigos pertencentes à tradição poética cortês, a quem se dirigia, no fim de contas, a própria écloga. De facto, o frequente recurso à exemplificação aforística e proverbial, a utilização tão sintomática das imagens literárias susceptíveis de prenderem de imediato o receptor pela referência directa à sua própria experiência da vida corrente constituíam factores que impunham, com certeza, a opção por um discurso condicionado por códigos textuais e doutrinários que Sá de Miranda não pretenderia anular irremediavelmente.

Ele, que em medida nova deixou sonetos e éclogas, tendo utilizado o terceto em algumas composições, não foi capaz, por exemplo, de elaborar um discurso pessoalizado do tipo que a *canção* exigia e que Camões largamente explorou. A sua *Canção à Virgem* retoma uma perspectiva enunciativa imitada de Petrarca e as *canções* que incluiu na *Alejo* ou na *Encantamento* não surgem sob a responsabilidade de um sujeito da enunciação que coincida com o autor Sá de Miranda. É possível que certo fascínio exercido por Horácio e por Virgílio o tivesse conduzido a este distanciamento, tendo-se limitado a situar-se no texto preferentemente quando se tratava de exercer uma acção pedagógica, como sucede no final da *Carta* a João Rodrigues de Sá de Meneses, ou então como acontece nos sonetos, cuja limitação formal impunha certo artificiosismo, isto é, certo apagamento do *eu* poético atrás do quadro instituído pelo próprio modelo enunciativo.

Nestas circunstâncias, afigura-se-nos que o debate poético inserido pelo autor na parte medial da écloga *Alejo*, obra sobre a qual deve ter trabalhado com bastante persistência a avaliar pelas versões existentes, reveste-se de um significado e de uma importância que mereciam ser realçadas, não propriamente em virtude do valor poético e artístico dos versos em si, mas pelas justificações de que fez acompanhar o contraste entre *vilancetes*, *cantigas* e *canções* utilizadas neste debate.

Não se conclua, porém, que a poesia mirandina se confinou aos limites programáticos e paradigmáticos assim definidos. Textos como as *Cartas* a João Rodrigues de Sá de Meneses e a seu irmão Mem de Sá, bem como outras éclogas e alguns sonetos patenteiam que Sá de Miranda apontava para outro horizonte: para uma poesia que não tratasse exclusivamente de amores e se concentrasse na preocupação de seduzir o leitor para problemas ético-doutrinários

EM TORNO DO DEBATE POÉTICO DA «ALEJO»

que a escola cortês precedente havia já timidamente ensaiado em alguns casos. É que, frente à diluição da personalidade do poeta e dos temas na colectânea geral que era o «cancioneiro», impunha-se a necessidade da afirmação da individualidade do autor, fortalecida pela dignidade e pela autoridade que as letras podiam oferecer. Os receios ou as hesitações em torno do aparecimento de colectâneas poéticas pessoais, que se transforma em lugar comum de toda a escola mirandina⁹⁶, enfatiza, ao nível da superfície dos textos, a distância estética e o desajuste dessa perspectiva face ao código cancioneril precedente, vinculado à participação do poeta no círculo cortês. A discussão contida no debate da écloga *Alejo* não constitui mais do que uma faceta, ou uma fase, de um processo e de uma problemática mais vasta, relacionada com o contexto da leitura da poesia na segunda metade do séc. XVI.

Jorge A. Osório

⁹⁶ Cf. BERNARDES, Diogo, *O Lima*, «Carta I, Ao doutor Francisco de Sá de Miranda». Após conclusão do presente trabalho, vieram a público os estudos de CORREIA, Joaquim, *Sá de Miranda — poeta à maneira antiga*, «Revista da Universidade de Aveiro — Letras», Aveiro, 1, 1984, pp. 143-165, e de MARTINS, José V. de Pina, *Sá de Miranda and the Reception of a Revived «Dolce Stil Nuovo»*, «Portuguese Studies», Londres, I, 1985, pp. 1-10.