



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Poesias', de Francisco de Sá de Miranda]

Barbara Spagiari

Para citar este documento / To cite this document:

Barbara Spagiari, "[Recensão crítica a 'Poesias', de Francisco de Sá de Miranda]", *Colóquio/Letras*, n.º 182, Jan. 2013, p. 221-226.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Recensões críticas

CLÁSSICOS

Francisco de Sá de Miranda POESIAS

Edição de Marcia Arruda Franco
Coimbra, Angelus Novus/ Centro de Literatura
Portuguesa / 2011

Na Coleção Biblioteca Lusitana, apresenta-se uma antologia dos poemas de Francisco de Sá de Miranda organizada por Marcia Arruda Franco. O volume inclui uma introdução e cerca de sessenta textos escolhidos dentro da vasta obra do autor. Completam o trabalho uma bibliografia (muito) selectiva, algumas notas de rodapé, três documentos (entre os quais cabe destacar a reprodução fac-similada do paratexto da *editio princeps*, de 1595) e uma cronologia não desprovida de erros¹.

Depois de ter brevemente apresentado a fortuna de Sá de Miranda entre os seus contemporâneos, colocando-a em contraste com a avaliação basicamente negativa da crítica literária que vigorou até ao século XX, reafirma-se o papel indiscutível que Sá de Miranda desempenhou enquanto «exemplo, modelo e autoridade da nova lira culta». Não deixam, contudo, de ser estranhas uma série

de declarações — tão apodípticas, quanto enigmáticas — que se encontram nesse contexto: por exemplo, «a nova poesia do círculo mirandino foi escrita segundo as premissas filológicas do Renascimento e do humanismo cristão, tais como o livre-arbítrio e o cultivo da palavra escrita como as mais altas expressões da humanidade», ou então, «a lira mirandina [...] apresenta uma racionalidade estoico-cristã, isto é, uma visão estoica do mundo e da linguagem» (p. 20-1). Com efeito, o leitor pode-se interrogar sobre o facto de o «livre-arbítrio» resultar das «premissas filológicas do Renascimento»; quanto à «visão estoica da linguagem», a referência — subentendida — remete provavelmente para o estudo de Maria Helena de Moura Neves *A Vertente Grega da Gramática Tradicional. Uma Visão do Pensamento Grego sobre a Linguagem* (2.^a ed. revista, São Paulo, UNESP, 2005).

O problema da língua é justamente evocado no capítulo II, em que se atribui a Sá de Miranda a defesa do português enquanto língua vernacular apta para o cultivo dos géneros clássicos, como as comédias a que a Autora chama «italianas». Aqui também cumpre sublinhar, por um lado, a falta de qualquer alusão ao pro-

blema teórico da emergência das línguas vernáculas como meio de expressão, ora alternativo, ora substitutivo do latim, em todas as literaturas europeias contemporâneas. Discutível, por outro lado, mostra ser a afirmação de que «ao longo do século XVI, o português passará de mero dialecto hispânico a idioma imperial» (p. 24; «dialecto ibérico» na p. 27).

É preciso, com efeito, distinguir correctamente o que é «língua» do que é «dialecto», o que é a expansão linguística dependente dos descobrimentos («idioma imperial»), do que é a «questão da língua» tal como se coloca nos meios intelectuais da época, pela Europa fora. Ainda mais no caso de Sá de Miranda, «que devotava um amor especial à língua castelhana» (p. 26), a ponto de ter escrito quase metade dos seus versos precisamente em castelhano.

O conceito de «hibridismo poético», considerado peculiar da «maneira ibérica e portuguesa», não é, porém, utilizado pela Autora em sentido linguístico, mas no âmbito do «*experientialismo* formal» (p. 22). Ora, seria talvez mais oportuno falarmos de *adaptação* do que de *experientialismo*², tendo em linha de conta que as formas poéticas italianas foram imitadas, e não inventadas, por Miranda e pelos seus contemporâneos, que encontraram dificuldades exactamente no momento em que adoptaram a *medida nova*, mantendo-se os hábitos métrico-estilísticos institucionalizados da *medida velha*. Faltando, em Portugal, uma discussão no plano teórico das questões relativas aos géneros e às formas da poesia vernacular, ou seja, tratados de poética comparáveis aos que brotaram noutros países europeus, não admira que o debate, por assim dizer, se limite à correspondência poética cruzada entre os actores desta proposta inovadora.

O capítulo 3. «'Quantos ledores tantas as sentências' — Trovas e Poesia na

Sociedade de Corte» constitui o ponto fulcral da introdução, no que diz respeito quer à metodologia privilegiada no plano filológico, quer à visão histórico-literária da poesia de Sá de Miranda, quer às perspectivas e linhas de leitura que vêm a ser propostas.

Na p. 29, pode-se ler que «a reforma poética mirandina parte de uma proposta de hibridismo formal entre os dois códigos poéticos, o trovadoresco e o toscano, porque ambos se ancoram na tradição trovadoresca provençal». Em primeiro lugar, cabe fixar o significado dos termos *trovadorismo* e *trovador*, que, neste volume, surgem em contextos pelo menos anacrónicos, se não claramente erróneos. Na contracapa, e nomeadamente na própria ficha de apresentação, define-se Francisco de Sá de Miranda (1487-1558) «trovador da corte de Dom Manuel I e cavaleiro da Ordem de Cristo»; na p. 34, reitera-se a mesma informação: «Miranda foi um trovador da corte de Dom Manuel I»³. Ora, mesmo dispensando algumas noções básicas da filologia românica, é sabido que o termo *trovador* não indica apenas um poeta que compõe *trovas*, numa época literária qualquer. Basta remeter para o artigo de José D'Assunção Barros, «*Trovador: Disputas e Tensões Sociais dentro e fora da Palavra*» (*Letras*, PUC-Campinas, vol. 26, n.º 2, jul./dez. 2007, p. 49-70, disponível na Internet), onde se lê que «o movimento trovadoresco remete ao âmbito das cortes régias e senhoriais a partir do século XI» até ao XIV. Quem quiser aprofundar o assunto, poderá desfrutar da monografia de António Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV* (Lisboa, Colibri, 1994), da qual citamos apenas duas linhas: «A produção mais tardia dos trovadores galego-portugueses coloca-se na primeira metade do século XIV, sendo

as recolhas dos cancioneiros peninsulares dos séculos XIII e XIV.»

O termo *trovador(ismo)*, de facto, anda estritamente ligado à literatura medieval, não ultrapassando o limite do ano 1350 no que diz respeito à produção dos trovadores ibéricos. Ou seja, o «espectáculo trovadoresco» acaba mais de um século antes do nascimento de Sá de Miranda.

Herdeira, em linha directa, dos trovadores galego-portugueses, foi a poesia palaciana, assim chamada pelo seu enraizamento na vida da corte, e cujo testemunho essencial é o *Cancioneiro Geral*, onde Garcia de Resende reuniu textos de poesia produzidos em Portugal de meados do século XV (c. 1446) até 1516, data de publicação. O próprio Sá de Miranda figura, juntamente com Bernardim Ribeiro, nesta colectânea com algumas composições juvenis.

Na poesia cancioneril, «*cantigas, vilancetes, esparsas e grosas* (glosas) constituem as formas versificatórias com regras fixas; predominam, contudo, as *copras* ou *trovas*. [...] Quanto aos metros, reduzem-se à redondilha maior e menor, ao pé quebrado e à arte maior» (Margarida Vieira Mendes, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993).

Estas características, no seu conjunto, nada têm a ver com presumidas «formas provençais que permaneceram cultivadas no trovadorismo palaciano português», mesmo no que concerne às «esparsas» e aos «diálogos poéticos», ou seja, a troca de coblas que corresponde à *tensó* ou ao *partimen* na poesia occitana, e a *cobla esparsa* cuja existência enquanto género é até objecto de discussão (cf. Giuseppe Noto, «Anónimo, *Mout home son qe dizon q'an amicx* (BdT 461.170)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, <http://www.lt.unina.it>, e bibliografia apresentada).

Se estamos a insistir sobre afirmações deste tipo é porque, ao longo da introdução, várias vezes surgem confusões termi-

nológicas e aproximações cronológicas que podem facilmente desorientar os leitores, maiormente se se tratar de estudantes. Por exemplo, dizer que do ponto de vista de Sá de Miranda «era pensada a ligação entre o trovadorismo e a nova poesia italiana, a partir da matriz trovadoresca da Provença, quanto mais não seja porque uma leitura directa da poesia stilnovista era possível desde 1527, e antes disso em poemas insertos no *Canzoniere* de Petrarca»⁴ (p. 28), não pode senão provocar dúvidas sobre o conceito de *trovadorismo* e o que aqui se entenda por *nova poesia italiana*. Nunca, nas 46 páginas desta introdução, surge a palavra *petrarquismo* ou *poesia petrarquista*, enquanto o *stil novo* vai sendo colocado em primeiro plano, com um perigoso efeito de *téléscopage*.

O facto de, nas literaturas ibéricas, formas métricas tais como o soneto e a canção só serem conhecidas e utilizadas a partir da primeira metade do século XVI, por Garcilaso e Boscán em Espanha, por Sá de Miranda em Portugal, não impede que essas formas sejam cultivadas desde as origens da lírica italiana, já na obra dos poetas da escola siciliana (que são, nomeadamente, os inventores do soneto), depois nos chamados poetas sículo-toscanos e, finalmente, nos *stilnovistas*, cuja experiência se pode considerar acabada com as *Rimas*, de Dante. Os fundamentos da lírica italiana (e europeia) foram, por conseguinte, lançados entre 1230 e 1321.

No século XVI, o Renascimento madio é marcado pela publicação de uma série impressionante de volumes in-8 (o que, na época, correspondia aos livros de bolso), entre os quais algumas edições que recuperaram e difundiram de forma capilar a obra dos trecentistas italianos considerados modelares. Foi Pietro Bembo, organizador do célebre *Petrarca aldino* (Veneza, 1501), quem trouxe o *Canzoniere* de Petrarca para o centro do debate sobre

a questão da língua e sobre os modelos a imitar na poesia vernacular. Os aspectos teóricos vinculam-se de imediato à sua aplicação na prática poética, caracterizando esta fase da proposta bembesca.

Ora, é sobre este pano de fundo que deve ser colocada a publicação da chamada *Giuntina di rime antiche*, a qual sai apenas dois anos depois das *Prose de la volgare lingua*, de Bembo (1525). Em Florença, a mesma tipografia Giunti, que já tinha reeditado o *Decameron*, de Boccaccio, dá a lume em 1527 uma recolha de poemas compostos por autores do século XIII, maioritariamente toscanos. Trata-se de uma iniciativa editorial, ao mesmo tempo, de cunho arqueológico e com valências municipais: o intento é, por um lado, homenagear a antiga tradição lírica em língua *volgare* e, por outro lado, propor uma alternativa à ortodoxia bembesca, que pretendia impor «l'assunzione di un modello assoluto» (De Robertis), precisamente, o de Petrarca.

Sá de Miranda regressou da Itália a Portugal em 1526, ou seja, um ano antes da publicação da *Giuntina*, que coincidiu com a data do Saque de Roma. Não é preciso pôr a hipótese de uma estada mais ampla do que pode ser avaliado através dos documentos (p. 35-6). Quando Sá de Miranda fala do «tempo dos franceses e espanhóis», quer aludir à primeira guerra italiana de Francisco I e Carlos V, que durou de 1522 a 1525, sendo assinado em 1526 o tratado de Madrid. Quanto aos documentos oficiais, a presença de Sá de Miranda na Cúria romana é apenas atestada entre 1523 e 1525⁵, o que nos autoriza, no máximo, a validar as datas de 1522 a 1526 para a afamada «viajem a Itália».

Muito foi fantasiado sobre este período iniciático que permitiu a Sá de Miranda um contacto directo com o meio cultural italiano, na época em plena efervescência. De certeza, frequentou assiduamente o

círculo de D. Miguel da Silva, embaixador permanente de D. Manuel I em Roma, ele próprio humanista de formação internacional. De certeza, não foi na Itália, nem em qualquer outra parte, que teria podido apreender «a concepção do poema como uma composição múltipla e *movente*, passível de ser refeita a cada *proferimento* oral ou a cada redação manuscrita, e não um único texto sempre igual a si mesmo» (p. 29), ou que a «nova poesia [...] herda do trovadorismo a sociedade de corte e o meio de circulação oral e manuscrito» (p. 27), ou que o soneto seria «plenamente adaptado à recitação, à transmissão oral» (e cf. p. 29: «Embora o soneto lírico amoroso logo se tenha integrado na oralidade da circulação palaciana»), ou que a ode e a canção seriam «formações discursivas» da nova poesia, a par de cartas e elegias (p. 29).

Quando, no soneto em que dedica a terceira remessa das suas poesias ao príncipe D. João, Sá de Miranda nos diz: «Ando c'os meus papéis em diferenças / *São preceitos de Horácio* (me dirão) / Em al não posso, sigo-o em aparências», é precisamente porque «a constante reelaboração do seu texto se explica por se tratar de um poeta humanista, isto é, de um filólogo, que construía o seu poema em busca da palavra essencializada», como nos ensina Pina Martins (cit. na p. 32). Filologia, não *oralidade*; aperfeiçoamento obsessivo da forma, não *movência*; tradição escrita, não *proferimentos*.

Uma distorção de perspectiva deste tipo explica-se através da presumida «instabilidade textual», longamente evocada pela Autora como pretextado fenómeno típico da literatura quinhentista (p. 29-33 et *passim*). Escusado será dizer que a *movência* textual foi teorizada, nos anos 70 a 80 do século passado, por um medievista, Paul Zumthor, e por um linguista, Bernard Cerquiglini, em aberta polémica

com o *establishment* da Sorbonne. O pro-
vocatório *pamphlet* de Cerquigliani tem
suscitado o desacordo unânime dos filó-
logos europeus (Segre, 1974 e 1993; Con-
tini, 1986; Stussi, 1992; Formisano, 1993;
Ménard, 1997; Spaggiari-Perugi, 2004;
Duval, 2006), enquanto a oralidade, não
apenas medieval, continuou a ser o foco
das pesquisas de Paul Zumthor, bem co-
nhecido no Brasil pelos seus estudos sobre
literatura de cordel e outras formas de ex-
pressão oral⁶.

Finalmente, nas premissas metodoló-
gicas do volume em apreço, a Teoria da
recepção formulada pela chamada Es-
cola de Constança a partir de 1967, com
Robert Jauss e Wolfgang Iser⁷, acaba por
se fundir com o anacrónico conceito de
movência (1970-80), que, como dito, foi
rejeitado pelos especialistas até no âmbito
da literatura medieval.

Leia-se, entre outros, Resende de Oli-
veira a propósito das *cantigas galego-portu-
guesas*, essas sim, pelo menos na origem,
proferidas e cantadas por trovadores e
jograis perante um público: «Tem sido
já suficientemente acentuado pelos es-
pecialistas que o próprio acto da compo-
sição impunha, desde logo, a associação
desta manifestação cultural à escrita. Cf.
Avalle, 1961, 37; Tavani, 1990, 70; Mene-
ghetti, 1984, 50; Di Girolamo, 1989, 3» e
«Está fora de discussão a importância da
oralidade no contexto desta manifestação
cultural. Tal não significa que, em circuns-
tâncias particulares, a canção não pudesse
ser oferecida também a uma simples leitu-
ra. Cf. Meneghetti, 1984, cap. II; Rieger,
1983; Riquer, 1983, I, 17» (*Depois do Es-
pectáculo Trovadoresco*, p. 13, notas 2 e 3).

A seleção dos textos antologiadados é fun-
cional à demonstração de que «a poesia
quinhentista implica a concepção do texto
dinâmico e múltiplo, fruto deste processo
de releitura, encabeçado por seus primei-
ros leitores — poetas, copistas, tipógrafos,

censores, encomiastas, comentaristas,
gramáticos, filólogos, declamadores, to-
dos imprimindo à obra a sua marca de
leitura» (p. 32). Na sua «releitura criati-
va», a organizadora do volume reproduz,
atualizando a grafia, a primeira edição de
1595 (critério já utilizado por Rodrigues
Lapa na colecção Sá da Costa), tendo de
vez em quando feito recurso a um ma-
nuscrito: «A base da [...] edição é, pois, o
cruzamento, criativo e adaptado à função
seletiva de uma antologia, de dois teste-
munhos quinhentistas, e como tal não
tenciona reproduzir nenhum documen-
to concreto, ainda que busque juntar um
projeto autoral de reunião das obras para
oferta ao príncipe e uma redação poste-
rior e superior» (p. 39-40).

Barbara Spaggiari

NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

- ¹ Na p. 278, as *Epistolae Marsilli Ficini Florentini* foram publicadas em 1495, não em 1497; na mesma página, a primeira edição das *Elegantiae linguae Latinae* de Sannazaro saiu em 1471, não em 1510. Na p. 279, a edição da obra completa de Pico della Mirandola saiu em 1504 (*Opera*), não em 1519; ou então, em 1573, se se tratar da *Opera omnia* publicada em Basileia. Na p. 279, *O Príncipe* de Machiavelli saiu em 1532, não em 1516. Na p. 281, as *Rime*, de Pietro Bembo, foram editadas pela primeira vez em Veneza, por Giovanni Antonio da Sabbio e fratelli, em 1530, não em 1540. Na p. 282, a *Pietà* para o Duomo de Florença (conhecida como *Pietà Bandini*) nunca foi terminada por Michelangelo, que trabalhou a estátua de 1547 a 1555, deixando-a inacabada. Na mesma página, o nome do poeta francês é Joachim du Bellay, não Joachin. Sempre no que respeita ao francês, o título *Au nom du loisir et de l'amitié. Rhétorique et morale dans l'épître en vers en langue portugaise...*, de Saulo Neiva, aparece três vezes com o mesmo erro, a saber, *verse* por *vers*.
- ² O sentido, até filosófico, de *experientialismo* pressupõe a experiência directa ou empírica como meio para confirmar ou invalidar princípios ou procedimentos até então formulados

apenas no plano teórico e especulativo (www.infopedia.pt).

- ³ Veja-se ainda na p. 28: «Sá de Miranda, o mesmo clérigo-trovador, travestido de poeta-doutor» e na p. 35 «a metamorfose do trovador Sá de Miranda».
- ⁴ A alusão ao *Canzoniere* como veículo para a divulgação do *stil novo* assenta na «Appendix» que apareceu na edição de Manuzio em 1514 e, daí em diante, acompanhou as sucessivas reimpressões desta edição. O Apêndice continha um capítulo apócrifo, alguns sonetos de correspondência, e três das canções que Petrarca cita em Rvf LXX «*Lasso me*», a saber, «*Donna me prega*», de Guido Cavalcanti, «*Così nel mio parlar voglio esser aspro*», de Dante Alighieri, e «*La dolce vista, e'l bel guardo soave*», de Cino da Pistoia.
- ⁵ Cf. *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*, vol. XIII (1526-1529), Lisboa, 1999, p. XVI.
- ⁶ Cf. Jerusa Pires Ferreira, «O Universo Conceitual de Paul Zumthor no Brasil», revista do IEB, São Paulo, n.º 45, p. 141-52, set. 2007 (disponível na Internet): «Lidando com as idéias de movimento, deslocação e nomadismo, Zumthor enfoca a oralidade e se concentra nos efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação. Ele cria uma conceção singular de performance, conectando memória ao futuro» (p. 141).
- ⁷ Não falta, porém, o recurso à Teoria da leitura de Roger Chartier (anos 90).

POESIA

Daniel Faria

POESIA

Edição de Vera Vouga

Lisboa, Assírio & Alvim / 2012

O meu projecto de morrer é o meu ofício
Esperar é um modo de chegares
um modo de te amar dentro do tempo

DANIEL FARIA

«Morre jovem o que os Deuses amam», disse Pessoa de Sá-Carneiro, como disse Cesariny de António Maria Lisboa quando, em 1977, na poesia reunida do segundo, refere que a sua morte prematura terá posto

fim a um caminho fulgurante na poesia portuguesa. Daniel Faria está no eixo perfeito entre estes dois poetas portugueses do século XX. Não o dizemos por afinidade eletiva, mas por pura circunstância biográfica. Quando Cesariny escreve isto, Faria tinha seis anos apenas (enquanto Pessoa tinha nascido há apenas uma geração para os exegetas), e os poemas que viria a escrever nos vinte anos seguintes, os únicos da sua curta vida, já certamente se encontravam aí em potência geológica. E aqui o livro que temos em mãos é a sua poesia reunida, doze anos depois de morrer. São estas as contas cronológicas em que devemos contextualizar este livro.

Qualquer leitor de poesia não estará longe de perceber que este é um dos acontecimentos literários do ano de 2012 em Portugal. Em primeiro lugar, e mais importante, pela poesia em si. Onde está este autor, onde se encontrava até agora na sua geração? Se Faria era um dos autores-segredo mais bem guardados das poéticas contemporâneas, *Poesia* é um objeto que, quanto a nós, vem abanar definitivamente o cânone de poetas mais recentes, e felizmente (con)firmar o seu lugar de destaque. Como poesia reunida que é, há todo um programa de legitimação, começando pela chancela editorial que leva, e, a partir de agora, encontramos de forma mais acessível um novo e consagrado espaço na poesia portuguesa das últimas décadas, depurada, segura e madura, verdadeiramente original e consistente.

Em segundo lugar, temos claramente de referir a edição de Vera Vouga, num cuidado e muito acertado livro branco, duplamente simbólico com as letras em fogo do título. Através da sua mão, a poesia de Daniel Faria é estruturada e vista como uma madrugada, todas as fases desse breve instante que antecede «a(s) manhã(s)» (a segunda parte do livro que representa, por analogia biográfica, «os livros da ida-