

RITA MARNOTO

SÁ DE MIRANDA  
E A INTRODUÇÃO  
DE NOVAS FORMAS MÉTRICAS



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN

---

COLÓQUIO/LETRAS  
LISBOA

RITA MARNOTO

SÁ DE MIRANDA  
E A INTRODUÇÃO  
DE NOVAS FORMAS MÉTRICAS

COLÓQUIO/LETRAS  
LISBOA



## I. PERSPETIVAS DE INVESTIGAÇÃO

Se há poeta que emblematize a introdução das novidades renascentistas na literatura portuguesa, esse poeta é Francisco de Sá de Miranda. Pelo modo como trata temas de índole cívica e moral, pelas suas conceções acerca de amor, ou pelos metros, formas e géneros literários que cultivava, inaugura um novo e decisivo capítulo da história literária.

Registava-o T. F. Earle, ao iniciar a sua introdução a *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*, um trabalho que, cerca de trinta anos volvidos sobre a sua edição portuguesa, continua a ser uma das mais argutas monografias dedicadas ao poeta:

Francisco Sá de Miranda ocupa um lugar de extrema importância na história da literatura portuguesa. Foi o responsável pela introdução em Portugal, nos primórdios do século XVI, do verso endecassílabo italiano e de algumas das formas poéticas — especialmente sonetos e élogos — nas quais o verso endecassílabo era uso. Foi uma inovação considerável. Antes das primeiras experiências de Sá de Miranda, provavelmente escritas nos últimos anos da década de 1520, quando do seu regresso a Portugal após longa estadia em Itália, a poesia portuguesa fora sempre inteiramente medieval no que respeita à forma. (Earle, 1985: 11)

Earle sublinha, pois, desde o primeiro parágrafo do seu livro, o proeminente lugar que é ocupado, nessa avançada histórica, pelo cultivo de metros, formas e géneros novos. Trata-se, sem dúvida, de uma via de pesquisa primordial para o estudo da renovação da poesia portuguesa quinhentista, oferecendo ao crítico riquíssimos filões a explorar, e o seu descarte, como dispensável, em muito limitaria os resultados de qualquer estudo.

A estruturação métrica de um poema é o que o define como tal, conferindo-lhe uma densidade literária que não pode ser substituída por nenhuma paráfrase. Conta-se que quando Degas se lamentou a Mallarmé por ter a mente repleta de ideias para escrever um soneto, mas sem que lhe conseguisse dar

forma, o poeta advertiu o pintor: «Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots.» A métrica não é matéria simples, nem para o poeta, nem para o crítico. Além de requerer uma bagagem bem apetrechada, a utilizar com paciência e insistência, não é subsumível em contagens absolutas. Exigências de rigor na medida convivem com espaços fluidos e até com circunstâncias de elocução que deixam lugar ao opinável, num quadro disciplinar cuja evolução, com a constante descoberta e aquisição de novos conhecimentos, requer uma permanente revisão dos resultados de pesquisa.

Se as normas métricas têm um profundo enraizamento histórico, nelas se refletindo à transparência configurações de época, as declinações a que são sujeitas revelam-se uma das melhores formas de captar o idioleto de qualquer poeta. Enquanto modalidade de organização e de valorização da expressão literária, a sua aplicação em função de um quadro prescritivo, própria dos chamados períodos clássicos, expõe com particular clareza a relação do autor com a norma vigente. Daí resulta a evidência com que afloram quer a observação da regra, quer as possibilidades desencadeadas pela sua modulação, quer a introdução de desvios e derivações, quer interferências ou mudanças sistêmicas, sempre em confronto com os tempos. Por conseguinte, o estudo das inovações métricas introduzidas por Sá de Miranda afigura-se uma via de abordagem que, ao mesmo tempo que traz para o centro das atenções o texto, mostra como a inovação só pode ser cabalmente entendida quando é estudada em todos os seus aspetos, também os mais altamente formalizados.

O aturado trabalho de aperfeiçoamento a que Miranda sujeitou os seus versos é sobejamente atestado pelos manuscritos da sua obra, bem como pelas reflexões que a esse propósito vai registando. Múltiplas versões de uma mesma composição põem a descoberto a oficina de um artífice que regressa repetidamente ao texto, num constante empenho de *limae labor*. Aliás, as três compilações que organizou para o príncipe D. João iniciam-se com um soneto-dedicatória que tematiza, em todos os casos, o trabalho poético, «A príncipe tamanho cujo rogo» (Miranda, *Poesias*, 1: 3), «Inda que em vossa alteza a menos parte» (101: 95) e «Tardei, e cuido que me julgão mal» (110: 261). Neste último, os cuidados de crivo e revisão são justificados com uma remissão direta para Horácio — «São *perceitos de Horacio*, me dirão» (v. 10) —, ao passo que no soneto que dirige a Pero de Andrade Caminha, «Assi que me mandaveis atrever», para exprimir o afinco com que aperfeiçoa os seus versos, se serve da sugestiva imagem da fêmea que lambe os filhos, «como ussa os filhos mal proporcionados» (140, v. 6: 450).

No período do Renascimento, a poética horaciana gozou de um imenso êxito na Península Ibérica, como o intuía já Menéndez Pelayo no seu ensaio oitocentista *Horacio en España*. Na verdade, o lirismo renascentista peninsular procedia de uma cultura textualizada que elegeu como modelos o Cancioneiro

e a poesia dos petrarquistas italianos, mais do que de uma cultura gramaticalizada. Apesar de em 1525 Pietro Bembo ter dado aos prelos, em Veneza, as suas *Prose della volgare lingua*, com mais de duas dezenas de edições ao longo do século, e de a este tratado tantos outros tratados de prestígio se somarem, as poéticas normativas acerca do lirismo têm tempos de desenvolvimento lentos e são profundamente infiltradas pela questão da língua. Ora, em espaços literários geograficamente distantes do centro do sistema europeu, mas recetivos à renovação, essa ausência foi preenchida pela ênfase conferida ao trabalho formal, tomando por guia a poética horaciana.

A edição das *Poesias* de Sá de Miranda preparada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em 1885, juntamente com os *Novos Estudos*, de 1911, compilam, no seu aparato, abundantes observações críticas que mostram a importância que a estudiosa dispensava ao plano métrico. Dominava todo aquele vastíssimo campo da filologia românica medieval, mas infelizmente não teve acesso nem a uma boa edição do Cancioneiro, nem à obra de muitos petrarquistas, pelo que o seu ingente legado requer que seja dada continuidade às pesquisas acerca das inovações renascentistas que foram introduzidas pelo poeta. Mas também o estudo dos antecedentes medievais da poesia de Francisco de Sá de Miranda carece de uma renovação de campo<sup>1</sup>.

Volvido quase um século sobre a edição de Carolina Michaëlis, o estudo sistemático dos esquemas rimáticos dos tercetos dos sonetos de Sá de Miranda foi empreendido por Jorge de Sena, num ensaio dedicado ao soneto português quinhentista, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*<sup>2</sup>. Sena coloca no centro das suas atenções o cotejo petrarquiano e petrarquista, concluindo que o esquema métrico dominante em Sá de Miranda se encontra mais próximo de Petrarca do que de Garcilaso e de outros poetas ibéricos. Mais recentemente, a propósito da poesia de Pero de Andrade Caminha, Vanda Anastácio levou a cabo um levantamento geral da métrica dos principais poetas portugueses do século XVI que é muito importante e tem grande utilidade (1998: 119-405).

Para o desenvolvimento deste filão de pesquisa seriam fundamentais instrumentos como um incipitário e um rimário não só da poesia de Sá de Miranda, mas de toda a poesia portuguesa quinhentista, concebido à semelhança dos que foram já elaborados em Itália e tirando partido, para a sua construção e manejo, do recurso às novas tecnologias da informação<sup>3</sup>.

## 2. OS PRIMEIROS ‘VERSOS ESTRANGEIROS’ DE SÁ DE MIRANDA

O passo do qual me irei ocupar é aquele primeiro conjunto de estrofes que na écloga «Alexo» anda escrito no novo metro italiano, a medida nova, e começa «Amor burlando va; muerto me dexa» (Miranda, *Novos Estudos*, vv. 466-545: 103-5)<sup>4</sup>. Na carta-dedicatória a António Pereira, Senhor de Basto,

que precede a égloga, é posto em relevo, logo no seu início, o valor fundacional do canto bucólico em versos estrangeiros que nela fica contido:

Estos pastores mjos, los primeros  
que por acá cantaron, bien o mal,  
a la sampoña versos estrangeros,  
demandando su puerto principal  
van — que sois vos —: de nuevo qujeren veros  
del conde don Emundo el memorial:  
como ciegos andaban, poco y a tiento;  
agora van ya mas cobrando aliento.

(Miranda, *Novos Estudos*, vv. 1-8: 85)

A interpretação deste passo presta-se a especulações de vária ordem, nomeadamente se em «Alexo» ficam contidos os primeiros versos escritos no novo metro por inclusão ou, diferentemente, os primeiros versos ditos por pastores, por exclusão, e portanto apenas aqueles que se encontram especificamente inseridos no domínio do bucolismo. Certo é que a ênfase dada ao uso da medida nova transborda para a carta-dedicatória, também ela escrita em metro italiano, a *ottava rima*.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos situou a cronologia destas oitavas dirigidas a António Pereira entre a primavera de 1553 e o verão de 1555, e associou-as a uma representação da égloga que teria ocorrido por esses anos<sup>5</sup>. Quanto à égloga propriamente dita, aponta para um período que fica entre 1527 e 1536 (*apud* Miranda, *Poesias*: 766) ou 1526 e 1534 (*apud* Miranda, *Novos Estudos*: 36), com certa abertura. De então até hoje, este assunto e tantos outros que se prendem com a cronologia das obras do poeta, em particular com a das suas primeiras provas em medida nova, têm sofrido um desenvolvimento circular, sem que tenha vindo a ser carreada informação determinante.

Trata-se, no entanto, de um campo de estudos que oferece ricas perspectivas de pesquisa e em cujo âmbito muito poderá ser feito com base num cruzamento entre métrica e filologia. Limito-me, de momento, a sublinhar dois aspetos.

Um primeiro, diz respeito à relação entre metro, formas fixas e géneros literários. Neste plano, as atenções críticas têm vindo a privilegiar composições que, como as élogas ou as epístolas, pela sua maior extensão e pelo seu teor, são dotadas de particulares possibilidades de projeção factual. Por um lado, o seu texto inclui dados históricos de vária ordem suscetíveis de mais diretamente sugerirem pistas para datação. Por outro lado, o alcance pragmático das epístolas e as dedicatórias que muitas vezes acompanham élogas e outras composições proporcionam informação relevante.

Convirá desde logo frisar que o uso do novo metro anda associado a outras formas introduzidas na literatura portuguesa por Sá de Miranda e igualmente inovadoras. É esse o caso do soneto. O soneto foi, em termos absolutos, a forma métrica mais utilizada pelo lirismo renascentista de toda a Europa<sup>6</sup>.

Das pesquisas que fiz, não resulta que tenha sido dispensada muita atenção à composição:

Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano  
De sus arenas de oro i rica plaia,  
Enchi todo de quejas, venga o vaia,  
Llorando por la muerte surda en vano.

Fragoa de fuego, que no pecho humano,  
Quantas de torres, quanta de atalaia  
Alzas cada ora a fin que todo caia  
Por tierra i metan todo a sacomano!

Que Sisifo quereis mas embevido  
En sus trabajos i loca porfia?  
Heis lo arribado al monte! i heis lo caido!

Noche tras noche va, dia tras dia,  
Ia no pido merced, remedio pido,  
Bolver me he a loquear como solia.

(Miranda, *Poesias*, 85: 72-73)

Trata-se de um soneto regular, com esquema métrico ABBA ABBA CDC DCD. A tomar à letra o percurso entre o Tibre e o Tejo, estariam em causa a viagem e a estadia italianas de Sá de Miranda e o percurso de regresso. A inquietação interior a que se alude na primeira quadra tem por correlato as convulsões descritas na segunda. A ideia de destruição é posta em destaque pelo paralelismo entre as palavras rimantes com que terminam a primeira e a segunda quadras, «vano» e «sacomano» (rima A). Na verdade, o regresso do poeta a Portugal está relacionado com a entrada das tropas imperiais na cidade eterna, em maio de 1527<sup>7</sup>, para perpetrarem uma das mais atrozes carnificinas de toda a história europeia, o saque de Roma.

Assim sendo, pode-se estabelecer como termo *ab quo* de «Del Tibre embuelto al nuestro Tajo, ufano» o ano de 1527.

O segundo aspeto que gostaria de sublinhar prende-se com os resultados de um confronto entre as várias lições ou redações de uma mesma composição, à luz dos métodos da boa filologia. Conhece-se hoje um significativo



número de manuscritos com obras de Sá de Miranda, os quais, depois de terem vindo a alternar o seu estado de submersão com emergências, são agora razoavelmente localizáveis, ao que há a acrescentar uma tradição impressa digna de um certo crédito. Esse conjunto de materiais é riquíssimo, quer pela sua extensão global, quer pelo substancial número de versões de um mesmo texto que transmite. Na verdade, a prática de *limae labor*, levada a cabo pelo poeta em termos programáticos, como referido, encontra-se profusamente documentada por múltiplos testemunhos. Muito importaria, pois, avançar no sentido da reconstrução da relação que entre eles se estabelece através de uma pesquisa metódica de indícios, de forma a construir um *stemma* que esclareça as suas posições recíprocas.

Aliás, a obra do poeta português oferece ao crítico a oportunidade, por tantos aspetos ideal, para uma aplicação palmar da metodologia que acompanha aquela dimensão dinâmica da elaboração textual, num itinerário *in progress*. Algumas das suas composições foram sendo buriladas ao longo de décadas e até quase aos últimos anos da sua vida, com introdução de sucessivas alterações que são documentadas por vários testemunhos textuais, como o ilustra o caso da égloga «Alexo». Mostram-se, por conseguinte, território privilegiado e profícuo para a aplicação da crítica das variantes, nos termos em que foi concebida por Gianfranco Contini e depois retomada pela crítica genética francesa. A análise cruzada das alterações que foram sendo introduzidas nos textos de Sá de Miranda é sem dúvida uma primordial via de acesso ao *labor* da sua oficina poética. Na verdade, é nessa rede de variantes que se aloja o sentido profundo de estratificações redacionais, referências históricas ou implicações pragmáticas.

Da mesma feita, ficariam rasgadas vias suscetíveis de avançarem da cronologia genérica de uma composição para o estabelecimento da dos seus sucessivos estádios redacionais. Concomitantemente, daí poderiam resultar dados fundamentais para uma datação mais precisa da introdução da nova métrica.

### 3. 'AMOR BURLANDO VA' NO CONTEXTO DA ÉCLOGA RENASCENTISTA

Regressemos pois à égloga «Alexo» e ao esquema métrico do passo que começa «Amor burlando va; muerto me dexa». São nove estrofes de nove versos com esquema ABBAaCDDC, entoadas alternadamente em canto amebau pelos pastores Anton, que reproduz o canto de Ribero, e Joan<sup>8</sup>. O último verso de cada uma das quatro primeiras estrofes repete-se integralmente por efeito anafórico no início da seguinte.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos considerou que a sua estrutura «é a velha das oitavas à castelhana (abbacddc), usadíssimas entre os poetas do

*Cancioneiro Geral*, sobretudo em poemas narrativos, de alto coturno; mas agora enfeitadas e tornadas dramáticas pela introdução dum quebrado» (*apud* Miranda, *Novos Estudos*: 33; observações semelhantes *apud* Miranda, *Poesias*: 771). Esta estudiosa refere-se à oitava de arte maior, que na compilação de Resende é utilizada para tratar temas encomiásticos, elegíacos ou de exaltação heroica. Independentemente de resultar de uma simbiose entre o decassílabo provençal e o verso de *muíneira* galego, ou de ter as suas origens na Península Ibérica (assunto discutido por Tavani, 1969), a estrutura prosódica flutuante e bipartida que caracteriza o verso de arte maior diferencia-o radicalmente do hendecassílabo italiano, habitualmente designado como decassílabo de acordo com a contagem portuguesa, o qual assenta no isossilabismo e em regimes de acentuação pré-estabelecidos.

Por sua vez, a estrofe de nove versos não é frequente na poesia peninsular, a ponto de Pierre Le Gentil a considerar «à peu près inconnu[e] de l'ancienne poésie galicienne, qui avait toujours préféré les formes courtes» (Le Gentil, 2: 52; ver 52-65). Segundo o mesmo crítico, os esquemas rimáticos dominantes, a partir do *Cancioneiro de Baena*, são abba cdccd ou abab cdccd. Mesmo que outros sejam utilizados, não se altera a organização das rimas em dois blocos que indiciam a justaposição de uma quadra e de uma quintilha (4+5). Ora, o esquema das rimas de Sá de Miranda faz do quinto verso, com rima *a*, um elemento que, ao mesmo tempo que corrobora a homogeneidade sistémica dos cinco primeiros versos, elabora a transição para a segunda parte, formada por quatro versos com rimas novas, em C e D. Daqui decorre a ausência de uma efetiva correspondência, nestes domínios, com precedentes peninsulares.

Também são evocados por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a propósito da repetição do último verso de uma estrofe como primeiro verso da seguinte, a *cobla redonda*, *capfimida* ou *capcaudada* das *Leys d'amors*, bem como o *leixa pren* da poesia galega. Contudo, no primeiro caso, de reminiscência occitana, está em causa a repetição de uma rima ou de uma palavra, ao passo que no segundo a repetição, que pode ser de um inteiro verso, não é feita logo no verso seguinte, em sucessão e em diálogo alternado.

Com efeito, é na poesia bucólica que se encontram os precedentes dessa precisa modalidade de iteração, o que a mesma estudiosa não deixou de prever<sup>9</sup>. Na II égloga da *Arcadia*, os pastores Montano e Uranio entoam um canto amebou com repetição integral, por anáfora, do último verso da intervenção de cada um deles no início da seguinte. São precisamente quatro estrofes de cinco versos com esquema AbCcb<sup>10</sup>. Têm por tema o lamento amoroso, com recurso a uma série de famosos procedimentos de matriz petrarquista.

O romance pastoril de Sannazaro foi, com efeito, o grande ecrã através do qual se projetaram, por toda a Europa, os grandes modelos do bucolismo renascentista. Mas o foco que incidia sobre essa tela provinha de muitos outros

lugares, mais ou menos longínquos, tendo encontrado na erudição do seu autor um terreno de exceção para se desenvolver, e tão fértil que foi necessário um certo tempo de maturação para que o seu alcance fosse verdadeiramente entendido (Marnoto). Sá de Miranda captou-o perfeitamente, pelo que diz respeito às escolhas métricas operadas não só no passo em análise, «Amor burlando va; muerto me dexa», como também, e de um modo global, na écloga «Alexo» considerada no seu conjunto. Fez incidir essas escolhas, sintomaticamente, sobre um domínio dotado de sólidos e inequívocos precedentes no bucolismo senês, nos termos que vou expor.

A mais prestigiada academia do bucolismo em língua vulgar da segunda metade do século xv desenvolve-se, em Itália, a partir do eixo que liga Siena a Florença. Já muito antes da edição das *Bucoliche elegantissime* batida nesta cidade em 1482 (1481 segundo a cronologia florentina), as éclogas, de Bernardo Pulci, Francesco Arsochi, Hieronimo Benivieni e Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, nela contidas, circulavam em manuscrito.

Um primeiro elemento de ligação, nesta cadeia de textos e autores, diz respeito ao esquema métrico utilizado e à anáfora. O modelo seguido por Sannazaro encontra-se na I écloga de Francesco Arsochi, a qual tem por *incipit* «Dimmi, Terinto, che hai zampogna e cetera»<sup>11</sup>. São quatro estrofes de cinco versos com esquema AbCcB e repetição por anáfora do último verso de cada uma no início da seguinte, como em Sannazaro. O autor da *Arcadia* introduziu, porém, o canto amebeu, que substituiu ao andamento narrativo que em Arsochi é dominante a partir do verso 35 da sua écloga.

A repetição é uma modalidade muito característica do bucolismo. Aliás, o universo dos pastores é feito da iteração de gestos, entrecchos, temas e também de citações textuais que se repetem de poeta para poeta. Nesse sentido, não será demais sublinhar que o modelo métrico que Sá de Miranda escolheu para nele vaziar os primeiros versos estrangeiros que colocou na boca dos seus pastores, com alternância entre decassílabo e senário e repetição anafórica integral do último verso de cada estrofe no início da seguinte, encontra as suas origens nesse marco miliário do bucolismo europeu que é a *Arcadia*. Mas, além disso, toma por referência uma das éclogas que compõem o livro pastoril cuja cronologia é mais recuada. Na verdade, a primeira redação da I, II e VI éclogas é anterior à elaboração do livro pastoril. Mas a II, em particular, que é muito trabalhada, remete de perto para uma técnica usada pelo bucolista senês Francesco Arsochi, a polimetria.

Este segundo elo de ligação dá pois consistência à cadeia que liga Sá de Miranda, Sannazaro e Arsochi, considerando a caracterização métrica de «Amor burlando va; muerto me dexa», em função da inserção deste passo na écloga «Alexo», considerada no seu conjunto. Tanto a I e a III éclogas de Arsochi, como a II da *Arcadia*, são modelos paradigmáticos dessa técnica com-

positiva, a polimetria. Consiste no uso de modelos métricos diversificados, mas rigorosamente definidos, em sucessão, ao longo de uma mesma composição. É característica do bucolismo, que é o reino do deus Pã e da variedade que é seu apanágio, e surge também no diálogo dramático. Na I égloga, Arsochi usa consecutivamente *terza rima* com acentuação proparoxítona (vv. 1-39), num diálogo que a partir daqui deixará lugar à voz de um só pastor, Terinto; decassílabo *frottolato* (vv. 40-49); *terza rima* com acentuação proparoxítona (vv. 50-60); cinco estrofes de três versos com esquema AaB (vv. 61-75); quatro estrofes de cinco versos com esquema AbCcB e repetição anafórica do último verso de cada uma no início da seguinte, como se disse (vv. 76-95); duas estrofes de quatro versos com rima interna (a)Aa(a)BB (vv. 96-103); e *terza rima* (vv. 104-37). Por sua vez, Sannazaro usa *terza rima* (vv. 1-18); decassílabo *frottolato* (vv. 19-38); *terza rima* com acentuação proparoxítona (vv. 39-56); oito estrofes de três versos com esquema AaB (vv. 57-80) que introduzem o canto amebau que se manterá até ao final da égloga; quatro estrofes de cinco versos com esquema AbCcB e repetição anafórica do último verso de cada uma no início da seguinte, como se disse (vv. 81-100); quatro estrofes de oito versos com esquema ABccABDD (vv. 101-32); e *terza rima* com alternância entre acentuação proparoxítona e paroxítona (vv. 133-48).

Ora, à lista das inovações métricas introduzidas por Francisco de Sá de Miranda na literatura portuguesa há que acrescentar a polimetria.

Em «Alexo», às cinco estrofes (seis no manuscrito *D*) em *ottava rima* da dedicatória a António Pereira com esquema ABABABCC (vv. 1-40), seguem-se nove oitavas em redondilha maior (vv. 41-112); uma cantiga com mote de quatro versos e volta de oito (vv. 113-24); duas oitavas em redondilha maior (vv. 125-40); quinze nonas em redondilha maior com um quebrado (vv. 141-276); seis oitavas em redondilha maior (vv. 277-324); uma outra cantiga com mote de quatro versos e volta de oito (vv. 325-36); oito oitavas em redondilha maior (vv. 337-400); seis estrofes de onze versos em redondilha maior (vv. 401-63); as nove estrofes de nove versos com esquema ABBAaCDDC e repetição anafórica do último verso de cada uma no início da seguinte nas quatro primeiras (vv. 466-545); uma nona em redondilha maior com um quebrado (vv. 546-54); um passo textualmente lacunar que corresponde, no manuscrito *D*, a formas em redondilha: uma série de oitavas em redondilha maior com um quebrado e motes com voltas; seis oitavas em redondilha maior com um quebrado (vv. [554]-601); quatro estrofes em *ottava rima* com esquema ABABABCC (vv. 602-33); três oitavas em redondilha maior com um quebrado (vv. 634-57); uma cantiga com mote de quatro versos e quatro voltas de oito (vv. 658-93); uma estrofe de oito versos em redondilha maior com um quebrado (vv. 694-701); quinze oitavas em redondilha maior (vv. 702-813); quatro quintilhas em redondilha maior (vv. 814-33); uma oitava em redondilha maior (vv. 834-41).

Sá de Miranda trabalha a polimetria com grande destreza, coordenando os vários metros e a respetiva alternância com narração, descrição, diálogo, acumulação de tensão dramática, etc. Além disso, ao transportá-la para o solo pátrio, cria uma plataforma ampla na qual inclui também a redondilha nas suas formas mais características, ao lado de metros italianos diversificados. A interseção entre permanências peninsulares e inovações italianas erige-se, pois, pela sua pena, em estratégia que potencia essa diversidade programática.

Utiliza a mesma técnica noutras éclogas, como «Encantamento», que oferece particular interesse para o estudo deste assunto. Com efeito, na carta-dedicatória a D. Manuel de Portugal<sup>12</sup> Miranda revela possuir clara noção não só da técnica métrica que está a usar, como também da grande inovação que ambos os poetas estavam a introduzir na literatura portuguesa:

Em que vos servirei ca d'este monte?  
Úa mercê, na terra pouco usada,  
Tanto em outra aqui logo de fronte,  
Aquele egloga vossa me foi dada,  
Encostado jazendo á minha fonte.  
De versos estrangeiros variada,  
Parecia que andava a colher flores  
Coas musas, coas graças, cos amores.

(Miranda, *Poesias*, 150, vv. 10-16: 475)

A «mercê [...] pouco usada», de «versos estrangeiros variada», bem como o conceito da recolha de flores, em companhia de Musas, Graças e Amores, bem podem ser considerados imagens metapoéticas da polimetria.

De acordo com um ritual que a X prosa da *Arcadia* tornou célebre, a *sampogna* pastoril vai passando dos cantores mais antigos para os mais novos. Também neste entrecho se revê uma fórmula de repetição que é característica do bucolismo. No bucolismo português do século XVI, a cadeia implicada pela polimetria oferece ricas e estimulantes pistas de pesquisa. A Sá de Miranda e D. Manuel de Portugal um outro elo de primeira grandeza há a acrescentar, Luís de Camões.

Retomando essa mesma imagem da *sampogna* pastoril que vai passando de poeta para poeta, também Camões recebeu de Sá de Miranda, juntamente com a flauta pastoril, o *estilo vário*. Na verdade, usa esta mesma expressão para caracterizar a égloga de Alieuto e Agrário, na qual recorre à técnica compositiva da polimetria. A expressão *estilo vário* tem merecido interpretações muito díspares, mas Camões mostra ter uma noção bastante exata dos seus precedentes bucólicos, ao associá-la a «um que só foi das Musas secretário: / o pescador Sincero» (Camões, 2005: 359). Sincero corresponde ao pseudónimo

pastoril de Sannazaro, que como membro da Academia Napolitana usava o nome de Actius Sincerus.

O conhecimento que Sá de Miranda detinha da *Arcadia* é atestado por vários passos da sua obra em que imita o texto de Sannazaro. Poder-nos-íamos interrogar, porém, acerca do conhecimento que teria do bucolismo senês e florentino. Ora, o ambiente romano em que vivia era fortemente plasmado pela cultura toscana. Sabe-se hoje com toda a certeza que, em Roma, se encontrava ao serviço de D. Miguel da Silva, pelo que não podia deixar de respirar os ares daquelas esferas de alta erudição frequentadas pelo Embaixador português (Deswarte, 1989: 39-47, *passim*). Além de se encontrar muito próximo de Florença e dos Medici, D. Miguel estava ligado por elos de amizade aos Tolomei de Siena, uma família poderosa e de elevado coturno intelectual.

O convívio de D. Miguel com Lattanzio Tolomei<sup>13</sup>, que então desempenhava, também ele, funções diplomáticas em Roma, provinha dos bancos da Universidade de Siena, onde ambos tinham estudado. Uma das primeiras obras editadas em grego na cidade de Roma, os *Attici Eloquentiae*, de Thomas Magister (1517), foi patrocinada por D. Miguel da Silva e abre com um epigrama encomiástico em grego que Lattanzio Tolomei lhe dedicou. Por sua vez, o seu primo Claudio Tolomei dedicou ao Embaixador português o diálogo *Il Polito* (1525), revendo-se no apoio por ele dispensado aos interesses de Siena. Ora, Sá de Miranda celebrou Lattanzio Tolomei, juntamente com Giovanni Rucellai e também Petrarca, Boccaccio, Pontano e Sannazaro, na écloga «Nemoroso», num passo dedicado à morte de Garcilaso de la Vega (Miranda, *Poesias*, 115, vv. 466-91: 375-76).

Além disso, a proximidade entre a representação portuguesa e esse grupo de eruditos é bem ilustrada pela história da transmissão textual dos cancioneiros medievais portugueses. A atenção dispensada às culturas médio-orientais tinha por complemento um certo interesse pelo mundo ibérico, que despertava grande curiosidade. Deve-se a Angelo Colocci<sup>14</sup> a preservação dos apógrafos correspondentes aos atuais cancioneiros da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca Apostólica Vaticana, no que foi coadjuvado por Lattanzio Tolomei (Tavani, 2012). A poesia medieval portuguesa de tema profano é constituída na sua totalidade por 1679 composições, mas apenas conheceríamos as 310 composições contidas no *Cancioneiro da Ajuda*, que não possuem indicação de autor, não fosse o rasgo de Colocci. Ora, foi através de D. Miguel da Silva, de António Ribeiro (que era um português ao serviço de Clemente VII) e de Sá de Miranda que o grande erudito teve acesso ao original português.

Inútil lembrar que esta chave de leitura, histórico-literária e contextual, vale como panorama que tem por objetivo uma ubicação ampla e integrada da introdução das novidades métricas italianas na literatura portuguesa.

Converge para o destaque da sagacidade com que Sá de Miranda opta por um modelo métrico de decassílabos e senário, com repetição integral por anáfora do último verso da estrofe no início da seguinte, em canto amebau e com enquadramento polimétrico, para o colocar na boca dos primeiros pastores que cantam *versos estrangeiros*. Esse conjunto de escolhas, operadas pelo poeta português, condensa em si, à perfeição, os novos rumos do bucolismo europeu renascentista.

Mas um outro dado não pode ser iludido, no que toca a questões de género e à introdução da égloga renascentista na literatura portuguesa. No diálogo de «Alexo», o primeiro pastor a entoar o seu canto é Anton, que diz a parte do pastor que «começara primero» e se chamava Ríbero (Miranda, *Novos Estudos*, v. 461: 102). Ora, Bernardim Ribeiro foi, juntamente com Sá de Miranda (e sem esquecer o misterioso autor da égloga *Crisfal*), introdutor da égloga dialogada. Desta forma, reafirma-se um fator, que a bom título se poderá acrescentar aos precedentes já apontados, relativo à cumplicidade entre Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro.

#### 4. A CONSTRUÇÃO ESTRÓFICA DE ‘AMOR BURLANDO VA; MUERTO ME DEXA’

«Alle soglie del Cinquecento, il genere guida della poesia lirica in stile elevato è la canzone petrarchesca, nella forma di stanza di piedi e sirma, nonostante i margini di sperimentalismo (o più semplicemente di deviazione) che alcuni autori si concedono», escreve Pietro Beltrami no seu tratado de métrica italiana (Beltrami, 2011: 134).

As nove estrofes de «Amor burlando va; muerto me dexa» têm por grande motivo o amor, que tratam em termos petrarquistas e em tom elevado. O sentimento amoroso é apresentado sob uma perspetiva, muito característica da obra de Sá de Miranda, que realça os seus efeitos destruidores, bem como a crueldade da figura feminina. Mais do que íntimo, o seu tom é moral. Amor merece condenação frontal, por não seguir os preceitos da razão, gerar múltiplas contradições e estar sujeito às inexplicáveis leis da mudança. O aparato retórico utilizado ao longo destas estrofes segue de perto a lição do Cancioneiro, concluindo-se com uma série de *impossibilia* que mostram como a felicidade amorosa é improvável:

Ora se vaya el carro ante los bueis!  
los pexes a pascer vayanse al prado!  
Labren millanos, buele el ganado!  
Oydo avia [Amor] destas tus leis!

(Miranda, *Novos Estudos*, vv. 542-45: 105)

Essa figura de estilo tem antecedentes no bucolismo antigo (Teócrito, 1, 134-36; Virgílio, *Buc.* 1, 59-63; 8, 27-28, 52-56, etc.) e foi usada na poesia occitana, nomeadamente por Arnaut Daniel na *tornada* de «Ab gai so cuindet e leri». Dante trouxe-a para a última estrofe da sextina «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra» (vv. 31-33), donde passou para o Cancioneiro com uma presença maciça nas sextinas (22, 37-39; 30, 7-10; 66, 22-24; 237, 16-18; 239, 10-12, 36-37). Também Sannazaro a ela recorre na *Arcadia*, da mesma feita no final das sextinas (écloga 4, 61-66, 73-75; écloga 7, 37-39). Ao utilizá-la, Sá de Miranda não procede por mero decalque. Desde logo o indicia a imagem «del carro que se va ante los bueis», que adapta a figura dos *impossibilia*, nos termos em que fora consagrada pelos modelos antigos e renascentistas, ao contexto antropológico português. Mas o seu trabalho de *imitatio* só pode ser cabalmente compreendido, também neste caso, se o considerarmos na sua interseção com o plano métrico.

Ao remeter os *impossibilia* para o final do conjunto estrófico que estamos a analisar, o poeta português segue uma via que tem antecedentes quer no Petrarca da sextina 22, quer na IV e na VII éclogas de Sannazaro, bem como noutras composições de valor canónico onde essa figura é usada no comiato. Por conseguinte, «Amor burlando va; muerto me dexa» incorpora um remate, mas esse remate não se identifica, formalmente, com o comiato que conclui a canção petrarquista. As nove estrofes de «Alexo» não terminam com aquele conjunto de versos cujo esquema métrico segue o da sirma, como acontece nessa forma poética. Imediatamente a seguir à última delas, intervém o pastor Juan, que introduz uma mudança de metro para a redondilha maior e da mesma feita uma mudança de conteúdo e de plano compositivo, com passagem para o nível diegético superior, que era o que as envolvia, assim dando sequência ao anterior diálogo entre os intervenientes. Desta feita, verifica-se uma deslocação da função conclusiva, do plano formal, visto que não existe um comiato, para o plano retórico, com o uso dos *impossibilia* que passam a assumir essa função de remate.

Quer pelo conteúdo, quer pela estrutura métrica e pela construção retórica, os primeiros versos estrangeiros dos pastores de Sá de Miranda encontram-se afinados por um tom elevado, que é o da canção petrarquista, nos termos mencionados por Beltrami. Através de uma operação de grande coerência, essa forma métrica é associada ao cultivo daquele petrarquismo elegíaco que domina o seu conteúdo e aos refinados meios retóricos a que correlativamente é feito recurso.

Na verdade, a arcádia de «Alexo» e de tantas outras éclogas de Sá de Miranda diferencia-se claramente da atmosfera rústica que caracterizava o bucolismo peninsular ibérico de matriz vernacular e também do filão italiano ligado ao realismo cómico e ao burlesco. Aqueles atos quotidianos da vida



pastoril não reentram na esfera de ação das suas personagens. Joan e Anton dedicam-se ao canto e refletem sobre ele, bem como sobre vários temas de matriz humanista, numa atitude deliberadamente meditativa.

Aliás, o poeta português nem tão pouco transpôs para o seu território pátrio uma modalidade métrica que anda intimamente associada à rusticidade pastoril, a rima proparoxítona, genericamente usada na poesia vernacular, mas também nas *Bucoliche elegantissime* e na *Arcadia* (Menichetti, 1993: 557-66). Arsochi e Sannazaro serviram-se dela para imprimir cor local aos seus quadros pastoris e para corroborar a variedade de opções que convinhão à polimetria. A sonoridade batida da rima proparoxítona mima o caráter fora do comum das personagens que habitam esse universo, ao mesmo tempo que se erige em demonstração de perícia compositiva. Ora, os pastores de Sá de Miranda pertencem a uma outra esfera, de projeção mais elevada.

Apesar das pesquisas que realizei na obra dos poetas italianos da época que procedem com maior liberdade métrica, não encontrei precedentes para o esquema de canção petrarquista, ABBAaCDDC, que enforma «Amor burlando va; muerto me dexa» (Gorni, 2008). Mas, para melhor compreender esta questão, acompanhemos sucintamente o percurso histórico da canção a partir de Dante, bem como as variações a que foi sendo sujeita.

Trata-se de um tipo de composição que, se por um lado obedece a um determinado número de preceitos vinculativos, por outro lado se move num campo dotado de alguma liberdade compositiva. O balanceamento entre esses dois pólos faz dela uma forma que, ao mesmo tempo que detém um forte cunho identitário, redundante em alfobre donde germinam outras tipologias compositivas que com ela partilham esse duplo estatuto, como a ode, a *canzonetta* e as várias formas estróficas livres que entrelaçam decassílabo e senário<sup>15</sup>. Assim fica desenhado um percurso serpentina, em torno do qual se vão organizando e expandindo, através dos séculos, sucessivas tendências históricas da métrica ocidental, deixando largo espaço à criatividade.

Ao definir a canção como *tragica coniugatio*, Dante, no *De vulgari eloquentia*, aproxima-a do estilo sublime, vinculando-a, correlativamente, a uma rigorosa disciplina construtiva<sup>16</sup>. Por sua vez, cada uma das canções do Cancioneiro é dotada de um esquema métrico único e que não se repete<sup>17</sup>. Petrarca, além de ter aperfeiçoado a respetiva prática compositiva, estabeleceu rumos próprios, nem sempre coincidentes com quanto estipulado por Dante, nomeadamente no que toca à medida dos versos<sup>18</sup>, e que de tão específicos geraram uma nova tipologia, a canção petrarquista. Com efeito, o poeta do Cancioneiro criou novas formas de interligação semântica e métrica entre fronte, de dois pés tendencialmente simétricos, e sirma, tendo além disso explorado a alternância mais ou menos vincada entre decassílabo e senário. Através de um olhar cruzado, instituiu um espaço de modelação que lhe per-

mitiu retomar técnicas compositivas da tradição occitana (*coblas unissonans, coblas doblas, retrogradatio*), da poesia erudita (*versus cum auctoritate*) ou do repertório oral (*frottola*), e onde ao mesmo tempo ficavam contidas, em fase de germinação, extraordinárias possibilidades de desenvolvimento.

Os esquemas métricos das canções de Petrarca, que eram únicos, foram porém reproduzidos pelos seus seguidores. Sintomaticamente, deve-se a uma das mais destacadas vozes da normatividade poética quinhentista a compreensão da carga vital contida no espaço de liberdade criativa instituído pelo poeta do Cancioneiro. Escreve Pietro Bembo, nas *Prose della volgar lingua*:

E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiere seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese. (Bembo, 1992: 153)

Na verdade, essa versatibilidade relativa tinha sido deliberadamente reservada pelo próprio Petrarca. Apesar de o tratado *De vulgari eloquentia* ser pouco conhecido no século XVI, Pietro Bembo teve acesso ao manuscrito que dele possuía Gian Giorgio Trissino, e obteve uma cópia que anotou profusamente, o atual manuscrito *Reginense 1370* da Biblioteca Vaticana. Não seguiu porém as prescrições de Dante, que advogava o recurso maciço ao decassílabo. Diferentemente, considerou a exploração das combinações entre decassílabo e senário, na linha de Petrarca, uma das melhores formas de explorar as potencialidades compositivas da canção, sem que tenha deixado de prescrever a equivalência entre o esquema métrico de todas as estrofes. A propósito de «Se 'l pensier che mi strugge» (125), com esquema abCabC cdeeDff, e de «Chiare, fresche et dolci acque» (126), com esquema abCabC cdeeDfF, nota que «le canzoni che molti versi rotti hanno, ora più vago e grazioso, ora più dolce e più soave suono rendono, che quelle che n'hanno pochi» (Bembo, 1992: 156). Mas perante a abundância de decassílabos da canção «Mai non vo' più cantar, com'io solea» (105), com esquema (x)A(a)B(b)C-(x)A(a)B(b)C(c)D(d)E(e)DdE(e)FGgF, compreende que «la qual canzone chi chiamasse per questa cagione alquanto dura, forse non errerebbe soverchio. Ma egli tale la fe', acciò traendone la qualità della canzone, la quale egli proposto s'avea di tessere tutta di proverbi» (Bembo, 1992: 158-59).

Por conseguinte, a abundância de decassílabos em «Amor burlando va; muerto me dexa», à luz da leitura de Bembo, acompanha e coaduna-se com a apresentação conceptual de malefícios e penas de amor, bem como a enunciação de princípios gerais e moralidades, nos termos que já se disse. Ora, para exprimir conteúdos dessa ordem, Sá de Miranda terá criado um modelo métrico próprio, sem precedentes. A construção estrófica observa porém as normas estruturais genéricas da canção petrarquista. A estrofe encontra-se dividida

em duas partes, frente com esquema ABBA e sirma com esquema aCDDC, em que a rima *a* faz a transição da primeira para a segunda parte.

Este conjunto de dados é dotado de particular interesse para a história da literatura portuguesa, tendo em linha de conta que se atravessa uma época de grandes transformações. Na verdade, os primeiros versos estrangeiros cantados pelos pastores de Sá de Miranda não são vazados numa forma restritivamente fixa, que é dizer, não é dada primazia a uma modalidade compositiva que, na eventualidade, se possa escudar e da mesma feita esgotar num jogo prescritivo. Diferentemente, é privilegiado um espaço aberto à experimentação: com todas as vantagens, se se alcançam resultados de valor literário, com todos os riscos, se assim não acontecer. É que a inovação, escreve Helder Macedo a propósito de Camões, «pressupõe riscos, permite ambiguidades e gera contradições» (Macedo, 2013: 172). Daí o seu valor indicial.

A esse propósito, nunca será demais sublinhar que as escolhas métricas operadas por Miranda se efetuaram no seio de uma vasta gama de possibilidades, cuja diversidade é aliás potenciada pela própria polimetria. Ora, o privilégio de certas opções, em função do descarte de outras, confere-lhes um significado palmar. A coerência da interseção entre conteúdos semântico-pragmáticos, metros e esquemas rimáticos, conforme a fui apresentando, será com certeza uma das facetas que melhor exprimem o seu caráter certo. Mais do que o decalque de modelos já formatados, interessa-lhe, ao caso, a exploração dos espaços contidos pela regra. Para isso, não lhe resta senão a experiência do texto, que vai burilando e afinando pacientemente, «como ussa os filhos mal proporcionados» (Miranda, *Poesias*, 140, v. 6: 450), através daquele persistente *limae labor* que é assumido pelas suas convicções horacianas e testemunhado por manuscritos que tanto terão a dizer.

Quando este gosto combinatório se cruza com a imitação da poesia de Horácio, a canção petrarquista inicia então aquela marcha que a transformará em ode. Gian Giorgio Trissino inaugura a ode pindárica nos coros de *Sofonisba*, que tem por termo *ab quo* o ano de 1513, ao que se seguem Luigi Alamanni e Minturno. Com efeito, a ode pindárica estrutura-se a partir de uma tripartição que era também a da canção petrarquista. Quanto à ode horaciana, que tende a suprimir a divisão interna da estrofe, será necessário esperar por Bernardo Tasso e pelas suas *Rime* da década de 1530. A este propósito, o nome de um polígrafo, destacado defensor de uma aproximação entre o italiano e as línguas antigas, bem como entre as formas métricas italianas e a métrica latina, embora num sentido diverso do de Trissino, deve ser mais uma vez recordado: Claudio Tolomei, destacada personalidade dos círculos romanos frequentados por D. Miguel da Silva, que lhe dedicou, como se disse, o diálogo *Il Polito* (1525), e mais tarde viria a escrever o tratado *Versi et regole de la nuova poesia toscana* (1539).

Esta ligação entre a canção petrarquista e a ode era sentida no século XVI, e não passou inobservada a Faria e Sousa quando, no seu comentário às *Rimas* de Camões, notava que Garcilaso chamava «Oda lo que supiera llamar Cancion si quisiera, pues sabia que eran canciones; y Luis de Camoens [...] Oda a lo que Petrarca llamó Cancion» (Sousa, 1972, t. 3: 118). Aliás, Carlo Dionisotti situa as composições dos *Asolani* de Pietro Bembo, «Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco» e «Io vissi pargoletta in doglia e 'n pianto» (Bembo, 1992: 318, 319), com três estrofes decassilábicas de quatro versos e esquema rimático ABBA, numa zona franca da história da métrica, classificando-as como «quel che poi fu detto Ode, forma metrica di cui ancora non è ben chiara la storia o preistoria nell'ambito della lirica musicale del tardo Quattro e primo Cinquecento» (*apud* Bembo, 1992: 318). Por sua vez, Pietro Beltrami vai mais longe, quando sustém que a forma mais próxima da ode horaciana é a quadra decassilábica que imita o tetrástico das odes de Horácio, com rima cruzada ABBA<sup>19</sup> ou alternada ABAB. No manuscrito *P* de Miranda, datado de 1564, anota-se, «Cantigas, Vilancetes, Esparsas, Canções e Sonetos. Que arremedando Horatio tudo pode passar por odas» (Miranda, *Poesias*: 5), num alargamento de campo desmesurado, mas que pressupõe uma certa noção do percurso evolutivo que conduziu à ode.

Sá de Miranda conhecia os *Asolani*, que lia no seu retiro minhoto, a par do *Orlando furioso* e da *Arcadia*<sup>20</sup>. É difícil suster, porém, que o autor dos *Asolani* ou o poeta de «Alexo» tivessem verdadeira consciência do confronto com uma nova forma poética que se distinguia claramente da canção petrarquista, a ode. Mas se foi no espaço deixado à experimentação pelo cultivo de formas métricas de nível elevado decorrentes da canção à maneira de Petrarca que se processou a génese da ode, então, numa pré-história da ode horaciana, efetivamente introduzida na literatura portuguesa por António Ferreira, haverá que considerar «Amor burlando va; muerto me dexa».

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Carolina Michaëlis nunca valorizou, muito justamente, a ligação de Francisco de Sá de Miranda ao *dolce stil novo*. No entanto, um filão crítico que se estende a partir da primeira metade do século XX até aos nossos dias tem vindo a sustê-la, através de posições que carecem de revisão, para o que bastaria um melhor conhecimento da história da literatura italiana. Também José V. de Pina Martins foi seduzido por essa ideia, mas depois de em 1994 ter discutido o assunto nas provas públicas de doutoramento apresentadas à Universidade de Coimbra por Rita Marnoto (*O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*) distanciou-se da questão.
- <sup>2</sup> Em particular 111-15. Trabalho elaborado em condições explicitadas no prefácio de Mécia de Sena. Os reparos que mereceu a Vítor Manuel de Aguiar e Silva num artigo de 1982 foram

recentemente revistos num livro desse mesmo estudioso a vários títulos fundamental para um balanço da crítica sobre Camões e o Renascimento produzida nas últimas décadas, *Jorge de Sena Camonista. Trinta Anos de Amor e Melancolia*.

- <sup>3</sup> Valha por todos o exemplo do *Rimario diacronico dell'Orlando furioso* coordenado por Cesare Segre, que regista sistematicamente as sucessivas modificações de rima nas três edições do *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532) através de um confronto em cadeia.
- <sup>4</sup> Segue-se o texto estabelecido por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Novos Estudos sobre Sá de Miranda* (carta-dedicatória e écloga, p. 85-117), que tem por referência o manuscrito 3355 da Biblioteca Nacional (<http://purl.pt/15385>, consultado em 10/4/2015), considerando que: 1) se trata de um manuscrito autógrafo (aliás, o único conhecido) com profusas emendas também por campanha do poeta (p. 81); 2) foi elaborado numa fase avançada da sua vida, sendo posterior a 1553 (p. 73); 3) a transcrição sofreu adaptações mínimas. O seu título é «Alexo» (p. 77-78), assinalando Carolina Michaëlis pelo menos cinco redações do texto (p. 53). Em *Poesias*, editou a écloga a partir do manuscrito *D* (p. 99-150) e a carta a António Pereira a partir de uma fonte não claramente identificável (p. 453-54).
- <sup>5</sup> Insere-a no quadro das relações entre Sá de Miranda e António Pereira, com especulações de vária ordem acerca do local e dos intervenientes na representação (*apud* Miranda, *Poesias*: 846-48; *Novos Estudos*: 146-49). Dados a confrontar com as investigações documentais de António Dias Miguel, também no que toca a problemas suscitados pela biografia de António Pereira.
- <sup>6</sup> Se Amedeo Quondam, através de uma sugestiva imagem, considera o petrarquismo a grande autoestrada da poesia quinhentista (Quondam, 1991: 22), o soneto será sem dúvida a sua via verde.
- <sup>7</sup> Conforme documentação compilada em *Chartularium universitatis portugalensis (1288-1537)*, *passim*. O saque de Roma gerou uma tal consternação que, na literatura da época, não é muito referido ou, a sê-lo, é objeto de alusões veladas.
- <sup>8</sup> No manuscrito *D* (Miranda, 1989: 118-23), as estrofes são 10, o que faz com que a última seja entoada por Joan e caiba a um terceiro pastor, Anton, explicar que Ribero interrompeu o seu canto, à diferença do que acontece no texto do manuscrito da Biblioteca Nacional, que seguimos, no qual a explicação é dada por Juan.
- <sup>9</sup> «Também pode ser que imitasse diretamente o modelo original, os provençais ou o poeta italiano Sannazaro» (*apud* Miranda, *Poesias*: 771).
- <sup>10</sup> Começam «Per pianto la mia carne si distilla» (Sannazaro, 1990, vv. 81-100: 70-71).
- <sup>11</sup> O passo começa «Ora mi sento già che 'l cor mi palpa» (Arzocchi, 1995, vv. 76-99: 8-9).
- <sup>12</sup> Que dedica a Sá de Miranda a écloga que começa «Dejando los ganados rumiando» (*apud* Miranda, *Poesias*, 192: 616-28).
- <sup>13</sup> Além de grego, latim e hebraico, Lattanzio Tolomei sabia também sírio e outros idiomas orientais. A sua biblioteca era famosa pelos manuscritos em várias línguas do levante nela guardados, muitos deles sobre ciências físicas e naturais.
- <sup>14</sup> Colecionador, bibliófilo e estudioso da arqueologia de Roma, Colocci tinha especial interesse por gravações epigráficas, por textos medievais, por questões linguísticas e por formas de mensuração. Compilou informação vastíssima num projeto enciclopédico de uma tal dimensão que nunca o conseguiu terminar.
- <sup>15</sup> Sobre a história dessa evolução, ver Beltrami, 2011: 134-42. Este crítico usa a designação de canção petrarquêsca, considerando a forte interação entre Petrarca e os poetas petrarquistas.
- <sup>16</sup> «Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellenciam dicitur, ut et nos querimus, est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio, ut nos

ostendimus cum dicimus / Donne che avete intelletto d'amore. / Quod autem dicimus 'tragica coniugatio' est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem.» (Alighieri, s.d., 2. 8, 8: 204; ver nota).

- <sup>17</sup> As canções 71, 72 e 73 do Cancioneiro, que têm o mesmo esquema, funcionam como série. Quanto à canção na literatura italiana medieval e em Petrarca, valha por todas a remissão para o clássico trabalho de Fubini.
- <sup>18</sup> No *De vulgari eloquentia* Dante advoga o uso do decassílabo, dando como exemplo duas famosas canções, uma de Cavalcanti, outra sua, inteiramente escritas nessa medida: «Nam quedam stantia est que solis endecassillabis gaudet esse contexta, ut illa Guidonis de Florentia / Donna me prega, perch'io voglio dire; / et etiam nos dicimus / Donne ch'aveute intelletto d'amore» (Alighieri, s.d., 2. 11, 12: 218), ao passo que Petrarca procede com maior flexibilidade.
- <sup>19</sup> «Di questo schema si servono già Bembo e Trissino nelle *Rime* edite nel 1529 [...]; nelle opere di Chiabrera esso è molto frequente; così pure in quelle di Fulvio Testi, ma sempre con rime ABBA», acrescenta Beltrami (2011: 343).
- <sup>20</sup> «Des i, o gosto chamando / a outros mōres sabores, / liamos pelos amores / do bravo e furioso Orlando, / e da Arcádia os bons pastores. / [Liamos os Assolanos / de Bembo, engenho tam raro / nestes derradeiros anos, / cos pastores italianos / do bom velho Sanazaro]» (Miranda, *Poesias*, 108: 242).

#### BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante, *De vulgari eloquentia*, ed. Pier Vincenzo Mengaldo, Milão/Nápoles, Ricciardi/Mondadori, s.d.
- ANASTÁCIO, Vanda, *Visões de Glória (Uma Introdução à Poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998.
- ARZOCCHI, Francesco, *Egloghe*, ed. Serena Fornasiero, Bolonha, Commissione per i Testi di Lingua, 1995.
- BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, 5.ª ed., Bolonha, Il Mulino, 2011.
- BEMBO, Pietro, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Turim, UTET, 1992 [1960].
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*, ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 2005.
- CONTINI, Gianfranco, *Varianti e altra linguística. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, 2.ª ed., Turim, Einaudi, 1984.
- DESWARTE, Sylvie, *Il «perfetto cortegiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.
- EARLE, T. F., *Tema e Imagem na Poesia de Sá de Miranda*, trad. Isabel Penha Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- ENCINA, Juan del, *Arte de poesia castellana, 1496*. Acessível em <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/608/arte-de-poesia-castellana1496-bajar-libro> (cons. em 10-04-2015).
- ESTORNINHO, Alice, António Domingues de Sousa Costa et al. (ed.), *Chartularium universitatis portugalensis (1288-1537)*, vols. 9-13, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 1985-1999.
- FUBINI, Mario, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca* [1962], 2.ª ed. rev., Milão, Feltrinelli, 1970.
- GORNI, Guglielmo, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Florença, Franco Cesati, 2008.
- LE GENTIL, Pierre, *La Poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Les Thèmes, les genres et*

- les formes*, 2 vols., Rennes, Plihon, 1949-1952. Reed. facsimilada, Genebra/Paris, Slatkine, 1981.
- MACEDO, Helder, «Segundo o amor tiverdes», *Colóquio/Letras*, n.º 182, jan. 2013, p. 171-78.
- MARNOTO, Rita, *A «Arcadia» de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.
- MARTINS, José V. de Pina, «Sá de Miranda and the reception of a revived *dolce stil nuovo* in the sixteenth century», *Portuguese Studies*, n.º 1, 1985, p. 1-10. Versão portuguesa: «Sá de Miranda e a recepção no século XVI de um *dolce stil nuovo* renovado», *O Humanismo Português. 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional 21-25 de Outubro de 1985*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1988, p. 149-62.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino, *Horacio en España (Traductores y comentadores. La poesía horaciana)*. *Solaces bibliográficos*, Madrid, Casa Editorial de Medina, 1877.
- MENICETTI, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Pádua, Antenore, 1993.
- MIGUEL, António Dias, «António Pereira Marramaque, Senhor de Basto. Subsídios para o estudo da sua vida e da sua obra», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 15, 1980, p. 135-221.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, *Poesias*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Max Niemeyer, 1885. Reed. facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- [MIRANDA, Francisco de Sá de] Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, Lisboa, Academia das Ciências, 1911.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, *Poesias*, ed. Márcia Arruda Franco, Coimbra, Angelus Novus/Centro de Literatura Portuguesa, 2011.
- QUONDAM, Amedeo, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara/Modena, ISR/Cosimo Panini, 1991.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milão, Mursia, 1990.
- SEGRE, Cesare, *Rimario diacronico dell'«Orlando furioso»*, ed. Clélia Martignoni, Luigina Morini, Manuela Sassi, em colaboração com o Istituto di Linguistica Computazionale Antonio Zampolli de Pisa, Pavia, IUSS, 2012, 2 vols.+cd.
- SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular* [1969], 2.ª ed., Lisboa, Edições 70, 1980.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Jorge de Sena, camonista» [1982], *Camões. Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 27-36.
- , *Jorge de Sena Camonista. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.
- SOUSA, Manuel de Faria y, *Rimas varias de Luis de Camoens [...]*, Segunda parte, Lisboa, En la Imprenta Craesbeeckiana, 1689. Reed. facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- SPAGGIARI, Barbara, recensão a Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, ed. Márcia Arruda Franco, *Colóquio/Letras*, n.º 182, jan. 2013, p. 221-26.
- TAVANI, Giuseppe, «Sull'attribuzione a Juyão Bolseyro di *Donna e senhora de grande vallia* (considerazioni sull'origine dell'arte mayor)», *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 183-217.
- , «Os Cancioneiros Foragidos da Península Ibérica», in Maria Luisa Meneghetti, Cesare Segre, Giuseppe Tavani, *Cinco Ensaios Circum-Camonianos*, ed. Rita Marnoto, Coimbra, CIEC, 2012, p. 79-98.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Notas Vicentinas. Preliminares duma Edição Crítica das Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Ocidente, 1949.







Parte integrante de

COLÓQUIO  
Letras

n.º 191

(Janeiro / Abril 2016)