



José Augusto Cardoso Bernardes

HISTÓRIA CRÍTICA DA LITERATURA PORTUGUESA

[*Humanismo e Renascimento*]

VERBO

HISTÓRIA CRÍTICA DA LITERATURA PORTUGUESA

Direcção de CARLOS REIS
Professor Catedrático da Universidade de Coimbra



Volume II
HUMANISMO E RENASCENTISMO
por
José Augusto Cardoso Bernardes

Na capa: *Chegada das Relíquias de Santa Anta ao Mosteiro da Madre de Deus* (pormenor),
de Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Divisão de Documentação Fotográfica
- Instituto Português de Museus, fotografia de José Pessoa)

Editorial VERBO 1999

1. A História Crítica da Literatura Portuguesa projecta no seu título o propósito que a inspira: do que aqui se trata é de acompanhar o movimento de evolução da Literatura Portuguesa, nos seus períodos literários, nas suas gerações, nos seus escritores e nos seus eventos mais relevantes, ilustrando-se esse movimento evolutivo com testemunhos críticos que, em diversos tempos e sob distintas ópticas, foram sendo enunciados. História Crítica, portanto, por isso mesmo: ela não é uma História da Literatura "de autor" (ou autores), no mesmo sentido em que o são as de Teófilo Braga, Fidelino de Figueiredo, Mendes dos Remédios ou António José Saraiva e Óscar Lopes, esta última com grande (e justificada) aceitação escolar, desde a sua publicação. Não pretendendo substituir as Histórias da Literatura convencionais, a História Crítica da Literatura Portuguesa propõe-se empreender recolhas de tipo antológico e ordenadas por critérios marcadamente histórico-literários, de análises e de ensaios de variada dimensão, que integram a chamada bibliografia passiva suscitada por uma Literatura que conta oito séculos de trajecto cultural.

2. Que função pretende desempenhar uma História Crítica da Literatura Portuguesa? Fundamentalmente a de facultar ao estudante de Literatura Portuguesa, num estágio pré-universitário ou mesmo universitário da sua formação, o contacto com diferentes abordagens críticas sobre autores, obras, períodos e gerações.

O discurso crítico sobre Literatura, exactamente por ser crítico, não é um discurso irrevogável; sendo formulado acerca de um discurso artístico — o literário — que é, por natureza, plurissignificativo e semanticamente instável, o discurso crítico é sempre um discurso relativo e superável. Por isso mesmo, ele é um discurso que deve ser confrontado com outros discursos, tão relativos e superáveis como ele; e o que daqui decorre — o que daqui deve decorrer — é uma saudável (embora por vezes complexa e até controversa) polifonia de vozes críticas que estimulará o leitor-estudante a enunciar o seu próprio discurso crítico, fazendo-o não forçosamente contra os restantes, mas a partir ou em função das pistas de reflexão que eles possam sugerir.

Como é evidente, toda a escolha é limitativa e mutilante. Por consequência, esta também o é, o que desde já se reconhece. Isso não impede que se diga que, apesar de tudo, a escolha de depoimentos críticos que aqui se leva a cabo permite o acesso rápido e cómodo a vozes críticas das mais relevantes da nossa Cultura, trazendo até ao leitor

textos em muitos casos de difícil acesso, sobretudo por duas razões: ou por se encontrarem em obras esgotadas ou por provirem de revistas de restrita circulação. Ou ainda, razão a não perder de vista, porque o estudante de Literatura Portuguesa trabalha, não raro, em bibliotecas mal apetrechadas — ou até sem bibliotecas.

3. Cada volume da História Crítica da Literatura Portuguesa consta, para além do sumário e desta apresentação, de um conjunto de capítulos estruturados do seguinte modo:

1) Uma introdução ao período, geração ou autor estudado, a qual constitui uma síntese histórico-literária, com alguma incidência crítica e sociocultural e com frequentes remissões para estudos em que as questões apresentadas podem ser aprofundadas. Essas remissões fazem-se pela simples referência ao nome do autor e à data de publicação do estudo em causa;

2) Uma bibliografia passiva não exaustiva, mas relativamente alargada e o mais actualizada possível. Nessa bibliografia podem ser desenvolvidas as remissões feitas na introdução;

3) Um conjunto de textos doutrinários de índole metaliterária, da autoria do escritor sobre que incide o capítulo ou daqueles que se consideram mais relevantes, no contexto de um determinado período literário ou geração literária. A ordenação destes textos é cronológica;

4) Um conjunto de textos críticos, seleccionados de entre os mais ilustrativos, em relação ao autor, período ou geração literária estudados; a ordenação dos textos críticos obedece a critérios de ordem temática, normalmente representados no título atribuído ao passo ou passos escolhidos. Nestes (como nos textos doutrinários) eliminam-se eventuais notas, a não ser em casos em que se entenda que elas são absolutamente necessárias para a compreensão do texto; as supressões vão assinaladas com reticências dentro de parênteses. No final de cada texto, encontra-se a sua referência bibliográfica completa.

4. A História Crítica da Literatura Portuguesa obedece a uma coordenação geral, responsável pela organização global da obra, cuja estrutura é a seguinte:

Vol. I — Idade Média

Vol. II — Humanismo e Renascimento

Vol. III — Maneirismo e Barroco

Vol. IV — Neoclassicismo e Pré-Romantismo

Vol. V — Romantismo

Vol. VI — Realismo e Naturalismo

Vol. VII — Do Fim-de-século ao Modernismo

Vol. VIII — Modernismo

Vol. IX — Neo-Realismo e Surrealismo. Contemporâneos.

Cabe a um especialista na área (ou áreas) periodológica(s) que cada volume compreende a responsabilidade (eventualmente em co-autoria) da sua organização interna, designadamente no que diz respeito à distribuição dos capítulos, à elaboração de introduções e bibliografias e à escolha de textos.

CARLOS REIS

	Pág.
APRESENTAÇÃO	7
1. HUMANISMO E RENASCIMENTO: QUADRO EUROPEU E MARCAS DA ESPECIFICIDADE PORTUGUESA	
1. Introdução	13
2. Bibliografia	25
3. Textos doutrinários	
1 – Cataldo Parísio Sículo: A eloquência, «entrada certíssima» para o estudo	31
2 – D. Jerónimo Osório: A cultura, base do poder supremo	32
3 – Pedro Nunes: Os descobrimentos e o conhecimento	34
4 – Duarte Pacheco Pereira: Os descobrimentos e o império	34
5 – Duarte Pacheco Pereira: A experiência é a «madre das cousas»	35
6 – Diogo Pacheco: A Fama do rei e a honra da pátria	36
4. Textos críticos	
1 – Américo da Costa Ramalho: A introdução do Humanismo em Portugal ...	39
2 – Luís de Sousa Rebelo: O Humanismo Cívico Português	42
3 – Jorge Alves Osório: Humanismo, cultura e literatura	48
4 – Álvaro Júlio da Costa Pimpão: O Humanismo clássico e a experiência ...	52
– Artur Anselmo: A Inquisição, o Livro e o Humanismo	53
6 – Aníbal Pinto de Castro: Os códigos poéticos do século XVI	56
– Massaud Moisés: António Ferreira e as regras básicas do classicismo	63
8 – Rita Marnoto: A afirmação do Petrarquismo na poesia portuguesa	67
9 – Vítor Manuel de Aguiar e Silva: A história literária do Renascimento português	70
2. GIL VICENTE: O TEATRO DE CORTE E A DRAMATURGIA POPULAR	
1. Introdução	77
2. Bibliografia	89

3. Textos doutrinários	
– Garcia de Resende: As «novas envenções» de Gil Vicente	96
– Gil Vicente: «Livro meu, que esperas tu?»	96
– Gil Vicente: Sermão dos dous mundos	97
– Gil Vicente: «Já tudo leixam passar»	98
– Gil Vicente: O D. Duardos: «dulce retórica» e «escogido estilo»	100
– Gil Vicente: A farsa «chocarreira» e a «comédia mui chã»	100
– António Ribeiro Chiado: «Comédias, representações, arremediações...»	102
4. Textos críticos	
– Paul Teyssier: Os sentidos e as circunstâncias da obra vicentina	104
– António José Saraiva: Classificações do teatro vicentino	108
– Margarida Vieira Mendes: Géneros e singularidades do teatro de Gil Vicente	113
– Luciana Stegagno Picchio: Imagens e sentidos da condenação	117
– Cleonice Berardinelli: A busca do «Porto seguro»	124
– Stephen Reckert: O Projecto da Alma	126
– Stephen Reckert: A Lírica de Gil Vicente: Economia e evolução	129
– Óscar Lopes: O «sem-sentido» e o «sentido fundo»	132
– José Cardoso Bernardes: Ideologia e representação alegórica	137
– Paul Teyssier: A sátira e o ideal de ordem	139
– Vitorino Nemésio: O inquieto cristão que foi Gil Vicente	142
– Laurence Keates: Características da cena vicentina	145
– Maria de Lourdes Belchior: O nomeadíssimo Chiado e a «escola vicentina»	153
– Maria Idalina Resina Rodrigues: O amor no teatro de Camões	156
3. A RENOVAÇÃO DAS PRÁTICAS ESTÉTICAS: O LIRISMO E A NOVELA	
1. Introdução	163
– A. O Lirismo	163
– B. A Novela	170
2. Bibliografia	175
3. Textos doutrinários	
– Sá de Miranda: «As letras e os vencedores do mundo»	179
– Sá de Miranda: Cantares «naturales» e cantares «estrangeros»	181
– Sá de Miranda: «Eu risco e risco, vou-me d'ano em ano»	184
– António Ferreira: «Floresça, fale, cante, ouça-se e viva a Portuguesa língua»	185
– António Ferreira: «A boa imitação, o engenho e arte»	186
– António Ferreira: «Ao som da doce lira, os doces cantos»	188

– Pero de Andrade Caminha: «O Juízo estético»	190
4. Textos Críticos	
– Hélder Macedo: Bernardim Ribeiro e a «escola bernardiniana»	194
– J. Vitorino de Pina Martins: Sá de Miranda, a tradição medieval e as influências italianas	196
– David Mourão-Ferreira: O significado polémico das inovações mirandinas	198
– T. F. Earle: Sá de Miranda: ascetismo e misticismo	203
– Maria Vitalina Leal de Matos: Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia	210
– Américo Lindeza Diogo: A égloga <i>Basto</i> é um poema de amor	214
– Fernando Gil: Sá de Miranda: «uma estranheza muito particular»	219
– Francisco Maciel da Silveira: o «quieto ócio» e o desconcerto do mundo na poesia de António Ferreira	227
– T. F. Earle: Os sonetos de amor de António Ferreira	233
– Rita Marnoto: António Ferreira e a imitação petrarquista	236
– Vanda Anastácio: O amor na lírica de Pero de Andrade Caminha	239
– Hélder Macedo: Judaísmo e humanismo na <i>Menina e Moça</i>	242
– José Augusto Cardoso Bernardes: A centralidade feminina na <i>Menina e Moça</i>	244
– Ettore Finnazi-Agrò: A novela de cavalaria quinhentista: tradição medieval e influências clássicas	249
4. O TEATRO CLÁSSICO	
1. Introdução	258
2. Bibliografia	263
3. Textos doutrinários	
– Sá de Miranda: A consciência do inovador	265
– Sá de Miranda: A comédia e o auto	266
– Jorge Ferreira de Vasconcelos: A linguagem da comédia	267
– Jorge Ferreira de Vasconcelos: A jurisdição da comédia	268
4. Textos críticos	
– Giuseppe Tavani: A adaptação das inovações	271
– T. F. Earle: <i>Os Estrangeiros</i> : «comédia romana»	273
– Álvaro Júlio da Costa Pimpão: O valor real de Jorge Ferreira de Vasconcelos	275
– Adrien Roig: As comédias para leitura, de Jorge Ferreira de Vasconcelos	279
– Luciana Stegagno Picchio: O «luso paladar» e a tragédia clássica	281
– Jorge de Sena: <i>A Castro</i> : os confidentes, os mensageiros e o coro	283
– António Cirurgião: A Religião na <i>Castro</i> , de António Ferreira	285

– Nair Castro Soares: O Amor e a Morte na Tragédia clássica e na <i>Castro</i> , de António Ferreira	288
--	-----

5. A VIAGEM NO RENASCIMENTO PORTUGUÊS: EXPERIÊNCIA, HISTÓRIA E CRIAÇÃO LITERÁRIA

1. Introdução	293
2. Bibliografia	303
3. Textos doutrinários	
– Fernão Lopes de Castanheda: Verdades vistas e ouvidas	307
– João de Barros: A verdade e o proveito da História	309
– Diogo do Couto: Os segredos e as devassas da História	313
– Anónimo: O naufrágio do galeão grande «S. João»: história de «aviso e bom exemplo»	315
4. Textos críticos	
– Joaquim Barradas de Carvalho: Descobrimientos e literatura de viagens	316
– Alberto de Carvalho: O português e os mares: os desastres e os sucessos	318
– Hernâni Cidade: Dilemas da Fé e do Império	324
– Hélder Macedo: Os enganos do olhar	331
– Luís de Sousa Rebelo: Os cronistas da Ásia e a visão do Outro	338
– T. F. Earle: João de Barros e as maravilhas da imagem	342
– José Manuel Garcia: O conhecimento do Japão e o elogio da diferença	347
– Maria Alzira Seixo: O reverso do Renascimento na Literatura de Viagens — a <i>História Trágico-Marítima</i> e a <i>Peregrinação</i>	350
– Giulia Lanciani: Modelos narrativos na História Trágico-Marítima	356
– Eduardo Lourenço: Fernão Mendes Pinto, o aventureiro-penitente	361
– Aníbal Pinto de Castro: A memória cultural da <i>Peregrinação</i>	364

6. LUÍS DE CAMÕES: APOGEU E CRISE DO HUMANISMO E DO RENASCIMENTO

1. Introdução	371
2. Bibliografia	382
3. Textos doutrinários	
– Luís de Camões: Da «ruda fruta» à «sonora cítara mantuana»	387
– Luís de Camões: A «Musa antiga» e as Tágides	388
– Luís de Camões: As façanhas verdadeiras	389

– Luís de Camões: As armas e as letras	389
– Marco Girolamo Vida: A invenção épica	390
– Marco Girolamo Vida: A teoria dos excursos	391
4. Textos críticos	
– Américo da Costa Ramalho: Camões e os humanistas	393
– Maria Helena Rocha Pereira: O «honesto estudo» de Camões	396
– Óscar Lopes: Registos da escrita na «Lírica de Camões»	398
– Isabel Adelaide Almeida: A poesia de medida velha e o equilíbrio entre o riso e o siso	401
– Maria do Céu Fraga: A corrosão do idílico nas églogas de Camões	407
– Vítor Manuel de Aguiar e Silva: As contradições do Amor na lírica de Camões	412
– Carlos Ascenso André: Camões: memória e exílio	418
– Maria Vitalina Leal de Matos: A condição humana e os «desconcertos da Ventura»	421
– Vítor Manuel de Aguiar e Silva: Amor e melancolia nas canções camonianas	426
– Jorge de Sena: O esplendor contraditório d' <i>Os Lusíadas</i>	430
– Hélder Macedo: <i>Os Lusíadas</i> , aventura do poeta	435
– Eduardo Lourenço: <i>Os Lusíadas</i> : epopeia sem herói	439
– Jacinto do Prado Coelho: A ética do Desejo n' <i>Os Lusíadas</i>	442
– António José Saraiva: A mitologia n' <i>Os Lusíadas</i>	444
– Luís de Oliveira e Silva: O velho do Restelo: a capacidade profética e a experiência de Camões	449
– Vítor Manuel de Aguiar e Silva: A ilha dos Amores e a divinização do «peito ilustre» lusitano	452
– José Vitorino de Pina Martins: Camões, poeta renascentista	456
– Aníbal Pinto de Castro: Camões e a língua portuguesa	460

A afirmação do petrarquismo, na Literatura Portuguesa do Renascimento, conforme resulta da nossa análise, processa-se em estrita consonância com a assimilação dos princípios de uma poética de teor formalizante, de base horaciana.

Todavia, se considerarmos os fenómenos que lhe são correlativos à luz da teoria da *imitatio*, logo verificamos que a delimitação de segmentos textuais hipercodificados é tarefa de carácter algo artificial, por implicar uma descontextualização forçada. Se associarmos este facto à escassez das versões para português — e à ausência da tradução completa de uma única das obras de Petrarca —, bem como à larga incidência dos fenómenos de *contaminatio*, podemos compreender melhor o facto de a sua imitação nunca se mostrar servil.

No panorama global da Literatura Portuguesa do século XVI, o petrarquismo assume uma função de grande importância, em virtude do seu contributo para a renovação de todos os grandes géneros literários renascentistas — do lírico ao elegíaco, do trágico ao bucólico —, o que implica o concomitante alargamento do uso das suas convenções a múltiplas situações de índole encomiástica ou de celebração histórica, como tivemos ocasião de ir referindo. Mas, ademais, a lição do Aretino assume um papel fundamen-

tal enquanto plataforma signíca em cujo âmbito irão ser implantados elementos literários e componentes textuais de vária proveniência. O que comprova, de outra forma, o carácter profícuo do exemplo italiano, qual semente que caiu em solo onde havia de germinar.

Tal conjunto de circunstâncias tem por pressuposto a abertura que é própria do modo como se processa a modelização do código petrarquista, o qual só a um nível muito estrito pode ser interpretado como um padrão a imitar por si e em si. Mais do que enquanto fim considerado isoladamente, o seu exemplo frutificou enquanto meio de enriquecimentos das Letras portuguesas renascentistas, em virtude dos novos caminhos e das novas perspectivas que abriu, para além de uma mera imitação de conveniência circunstancial. A vitalidade da tradição cortesanesca não favorecia, aliás, uma recriação dos seus fundamentos em termos puristas, e talvez não deixe de se encontrar em estrita consonância com o lugar, de forma alguma subalterno, que fica reservado à modelização das áreas mais tradicionais da poesia petrarquista, como o são os *Triumphs*, a única obra que atraiu a pena dos tradutores, pese embora o carácter inconcluso dessa versão. Todavia, note-se que, embora a produção dos sequazes espanhóis ou italianos de Petrarca fosse bem conhecida, é a lição do vate de Arezzo a que prevalece.

São estes os pressupostos da génese de universos literários dotados de uma marca pessoal muito própria, como acontece com a obra de António Ferreira ou de Pêro de Andrade Caminha. O lugar de relevo que cabe ao exemplo do poeta italiano não exclui a presença de elementos de proveniência muito diversa, entre stilnovismo, dantismo e neoplatonismo, e com relevo para o substrato cortesanesco, dando lugar a processos de interferência signíca muito complexos, que fundamentam a especificidade do petrarquismo português renascentista.

Mas a escassa incidência de fenómenos de hipercodificação, em termos normativos, também tem a ver com o modo como se processa a evolução periodológica da Literatura Portuguesa. A escolha da forma narrativa cancionero, que preside à organização de parte do livro dos sonetos de António Ferreira, é característica de uma fase ainda incipiente da afirmação do petrarquismo, assente naquilo que Santagata designa como modelo «forte». Já com o percurso evolutivo das églogas se caminha para uma solução mais autónoma. A biografia literária interpõe-se entre texto e modelo, qual filtro que determina a selecção ao nível do código. A operação de modelização tem por base, pois, uma escolha heterogénea, porque cada um dos estádios vivenciais apresentados implica uma selecção específica, traduzida na diversidade das áreas topológicas dos *Rerum vulgarium fragmenta* a partir das quais, no livro de sonetos, são efectuados os empréstimos textuais.

Já as soluções poéticas por que optou Pêro de Andrade Caminha assumem um carácter abrangente, isto é, são válidas para a globalidade da sua produção. Em causa, neste caso, um modelo imitativo tendencialmente

horizontal, na medida em que é dotado de grande amplitude, não visa destacar áreas de conteúdo semântico pontual, e é homologante, porquanto o modo como são tratados os materiais petrarquistas não está sujeito a variações de circunstância. A *imitatio* não é determinada, pois, por escolhas decorrentes do propósito de contar uma história pessoal, única e irrepetível. Apesar de todas as dúvidas que ainda hoje pairam em torno da fisionomia original da sua obra, um manuscrito como o cancionero dedicado a D. Francisca de Aragão oferece-nos um bom exemplo de um petrarquismo de função homologante. Não inspirando a biografia do poeta as escolhas a efectuar no plano do código, o tom literário da sua produção poética não poderá deixar de se mostrar mais acentuado. Daí que a zona dos *Rerum vulgarium fragmenta* em cujo âmbito são prevalentemente recolhidos os empréstimos textuais petrarquistas corresponda à do chamado Petrarca gótico.

O cancionero composto por posposição serial não encontra, contudo, outros representantes de relevo no Renascimento português. Na Literatura italiana, a afirmação desta forma coincide com uma fase de transição para o Maneirismo. Ora, como é sabido, a passagem do Renascimento para o Maneirismo processa-se, nas Letras portuguesas, de um modo muito rápido. O súbito desabar das certezas do homem moderno, que inspira o temor de um universo em derrocada, irá precipitar a subsequente modelização do código petrarquista num outro sentido, isto é, em função da inquietude típica da cosmovisão maneirista.

As diferenças saltam aos olhos. Apesar do carácter maciço que é característico da presença de Petrarca, no Renascimento português, não assistimos, nem no espaço restrito que lhe diz respeito, nem no âmbito do panorama genérico que nos é oferecido pela Literatura Portuguesa do século XVI, a uma intervenção de fundo sobre a paisagem, reformulações da economia alimétrica, ou substanciais alterações da relação com o utente. Se a poesia peninsular continua a ser uma via trilhada com grande prazer, a paisagem exterior circundante nunca é sujeita a uma operação construtiva que lhe altere os contornos.

A abertura do substrato cortesanesco a modulações dantescas, stilnovistas, ou de índole moralizante, conforme foi descrita no segundo capítulo, constituiu uma plataforma a partir da qual se geraram condições que permitiram uma fermentação rápida e imediata do código petrarquista, à luz da teoria da *imitatio* renascentista. O verdadeiro florescimento de uma poesia concebida a partir destes pressupostos implicaria, porém, a irrealizável conjugação de mais dois factores conjunturais. O primeiro tem a ver com uma difusão em larga escala do pensamento neoplatónico, e o segundo, com uma efectiva integração da sua produção literária nos circuitos editoriais.

Com a generalização do uso das convenções petrarquistas, [...] a forma cancionero, que até ao momento era desconhecida das Letras Portuguesas, nelas vai encontrar o seu correspondente.

O estágio das investigações filológicas não nos permite ainda tirar conclusões exactas acerca da fisionomia que Pero de Andrade Caminha pretendia imprimir ao seu cancionero. No caso dos *Poemas Lusitanos*, todavia, fica claramente definido um percurso evolutivo de índole pessoal, em duas das suas secções formais, o livro dos sonetos, cuja disposição é parcialmente norteadá por um fio narrativo, e o livro das élogas, que obedece, também ele, a propósitos de estruturação dotados de implicações biográficas, embora num domínio mais preciso, conforme teremos oportunidade de especificar.

Entre o modelo organizativo em causa, o tipo de relações à luz das quais a matéria literária é estruturada, e os elos que a unem à biografia pessoal do poeta, por um lado, e o modelo de selecção dos elementos petrarquistas a imitar, quer ao nível da forma, quer ao nível do conteúdo, por outro, estabelecem-se estritos elos de interdependência, que serão objecto de estudo nas páginas que seguem.

O livro dos sonetos de António Ferreira reparte-se por dois grandes núcleos temáticos, um de carácter amoroso, e outro que compreende com-

posições de índole religiosa, histórica, cívica e encomiástica, ou, para utilizarmos a designação a que a crítica petrarquista italiana nos tem vindo a habituar, extravagantes. Mas não é este o critério que fundamenta a sua subdivisão formal em duas partes. É a morte da mulher a determinar essa repartição, em consonância com o exemplo oferecido pelos *Rerum uulgarium fragmenta*. Concordamos plenamente com a repartição dos sonetos de inspiração amorosa em três grupos, tal como foi concebida por T. F. Earle [...].

A função modelizante do prólogo, elemento típico do cancionero petrarquista, é realçada em termos literários, isto é, em função da multiplicação das referências de erudição nele contidas. Trata-se de um tríplice prólogo literário, pois integra três sonetos, consagrados a outros tantos nomes: Horácio, autor de uma arte poética cujos fundamentos, também enaltecidos nas cartas, são aí sintetizados; Petrarca, o supremo poeta lírico e Bembo, um dos seus seguidores que maior fama granjeou por toda a Península Ibérica.

O soneto de abertura, apesar de não ser decalcado a partir de nenhum texto de Horácio em particular, expõe concisamente os grandes tópicos de tendência formalizante que inspiram a *Epístola aos Pisões*,

Livro, se luz desejas, mal te enganas.
Quanto melhor será dentro em teu muro
quieto, e humilde estar, inda que escuro,
onde ninguém t'empere, a ninguém danas!
Sujeitas sempre ao tempo obras humanas
co'a novidade aprazem; logo em duro
ódio, e desprezo ficam: ama o seguro
silêncio, fuge o povo, e mãos profanas.
Ah! Não te posso ter! Deixa ir comprindo
primeiro tua idade; quem te move
te defenda do tempo, e de seus danos.
Dirás que a pesar meu fostes fugindo,
reinando Sebastião, Rei de quatro anos:
ano cinquenta e sete: eu vinte e nove.

— A prudência na divulgação da obra literária, que vai de par com as reservas suscitadas pela sua publicação imeditada, de forma a proporcionar uma distância temporal e crítica, por parte do poeta, em relação àquilo que escreve, susceptível de lhe inspirar um juízo isento e de dar tempo à lima para que vá aperfeiçoando o verso; a recusa do mérito fácil, bem como da aceitação das opiniões do vulgo, em consonância com o elitismo do tipo de destinatário visado.

Nos tercetos, a divulgação do livro converte-se em motivo para uma apresentação muito precisa de alguns dados contextuais — *loci a re e loci persona*. Neste sentido, os elos que, sob o ponto de vista programático, ligam o cancionero à realidade circundante fazem-se bastante mais explícitos

directos de quanto o eram nos próprios *Rerum uulgarium fragmenta*. O poeta informa-nos da sua idade, 29 anos, quando corre o ano de 1557 e D. Sebastião tem 4 anos.

Os sonetos iniciam-se, por isso, com um manifesto poético, chame-mos-lhe assim, que trabalha em duas frentes: a apologia do trabalho formal e a assunção de um pacto de realidade que se abre não só ao contexto histórico-social, como também pessoal, simbolizado pela indicação precisa do ano em causa, da personalidade reinante e da idade do poeta. Na verdade, se considerarmos a recolha no seu todo, não podemos admitir a data de 1557 como *terminus ad quem* da sua elaboração. Bastará recordar, a este propósito, e além do mais, que as composições dedicadas à morte de Maria Pimentel têm por *terminus a quo* o momento do seu óbito, 1560, o que poderá acentuar a intimidade dos elos que ligam a fisionomia do livro ao plano do vivido, se considerarmos as vicissitudes biográficas do seu autor o levaram a sucessivas ampliações do seu texto, em nome de um princípio de realidade.

O segundo soneto apresenta-nos a figura feminina e inteira-nos da situação amorosa que será tratada nas composições que seguem. A mulher é descrita como bela e virtuosa, mas indiferente aos rogos do poeta:

Aquela, cujo nome a meus escritos
que a meu amor dará melhor ventura,
toda a virtude, toda a fermosura,
qu'após si leva os olhos, e os espiritos.
aquela branda em tudo, só aos gritos
meus surda, áspera aos rogos, a Amor dura
podia cum sorriso, uma brandura
d'olhos curar meu mal, ornar meus ditos.
Mas que dar'de si uma estéril veia?
Um desprezado amor? Uma cruel chama?
Senão desconcertado, e triste pranto?
Quem de tristezas vive, só me leia:
cante a quem inspira Amor mais doce canto
busco piedade só, não glória, ou fama.

Este soneto poderá ser confrontado com a composição proemial dos *Fragmenta*, cujo oitavo verso, «spero trovar pietà, nonché perdono», é imitado, aliás, no seu último verso. Mas semelhanças há de outra ordem, nomeadamente pelo que diz respeito ao seu andamento estrutural. Em ambos os textos as duas quadras formam um só período, que em Petrarca começa por uma apóstrofe, «voi», e vai evoluindo ao longo de um percurso sintáctico meândrico que termina com o desvelamento da presença do sujeito lírico. Também no caso de Ferreira o predicado é proposto, «podia curar» (7:8.), e a presença do sujeito é indirectamente introduzida através de orações dependentes, mas sem que se assista propriamente à profusão do

«eu» patente no soneto italiano. Não é a pessoa do poeta o sujeito principal, mas a mulher.

Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1997, pp. 385-388.