

ESTUDOS SOBRE  
CULTURA  
E LITERATURA  
PORTUGUESA DO  
RENASCIMENTO

T H O M A S F . E A R L E

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

ESTUDOS SOBRE  
CULTURA  
E LITERATURA  
PORTUGUESA DO  
RENASCIMENTO

T H O M A S F . E A R L E

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

**EDIÇÃO**

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CONCEÇÃO GRÁFICA**

António Barros

**INFOGRAFIA DA CAPA**

Carlos Costa

**INFOGRAFIA**

Mickael Silva

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

[www.artipol.net](http://www.artipol.net)

**ISBN**

978-989-26-0549-4

**ISBN Digital**

978-989-26-0763-4

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0763-4>

**DEPÓSITO LEGAL**

358317/13

**OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:**



FACULTY OF  
MIEVEAL AND  
MODERN  
LANGUAGES

ST PETER'S COLLEGE, OXFORD

ESTUDOS SOBRE  
CULTURA  
E LITERATURA  
PORTUGUESA DO  
RENASCIMENTO

T H O M A S F . E A R L E

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

## SUMÁRIO

Prefácio .....	7
Nota Bibliográfica.....	9
Parte I: Gil Vicente.....	11
1. Os ermitães e a conceção vicentina da condição humana.....	13
2. O eclipse dos serafins: contactos entre homens e anjos no <i>Auto da Feira</i> e no <i>Auto da Barca do Purgatório</i> .....	29
Parte II: Francisco de Sá de Miranda .....	43
3. Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda.....	45
4. Aspectos dialógicos da égloga <i>Basto</i> de Sá de Miranda.....	71
5. As duas vozes de Sá de Miranda: a «Carta a António Pereira».....	83
6. Dois comentários setecentistas sobre a obra poética de Francisco de Sá de Miranda.....	91
Parte III: Damião de Góis .....	107
7. Damião de Góis, <i>De Senectute</i> de Cícero e Erasmo.....	109
Parte IV: António Ferreira .....	121
8. <i>Castro</i> de António Ferreira: apresentação crítica.....	123

9. A <i>Castro</i> de António Ferreira e a concepção estoíca do tempo. ....	161
10. Uma sequência de sonetos portuguesa no século XVI. ....	175
11. A ode na poesia de António Ferreira.....	195
12. Não o inimigo fora de portas mas a virtude estoíca interior: António Ferreira e o Islão.....	205
13. Os <i>Poemas Lusitanos</i> e os «bons ingenhos».....	223
14. O vice-reinado de D. Constantino de Bragança (1558-61) na poesia de António Ferreira. ....	241
Parte V: Luís de Camões .....	253
15. Autobiografia e retórica numa canção de Camões.....	255
16. Camões e o mito de Circe. ....	271
17. Voz narrativa, ironia e a defesa da poesia n'Os <i>Lusíadas</i> .....	287
18. Retórica e construção da narrativa n'Os <i>Lusíadas</i> . ....	299
Índice Remissivo .....	313

## PREFÁCIO

Neste volume o leitor encontrará dezoito estudos, sobre a literatura portuguesa do período do Renascimento. Com a exceção do primeiro artigo, acerca dos ermitões de Gil Vicente, todos foram já publicados, ao longo dos anos, em livros e revistas portugueses, ingleses e norte-americanos, sendo o lugar dessa publicação indicada na nota bibliográfica apenas ao volume. Já que os ensaios são o produto de épocas distintas, resolvi não introduzir alterações. Desse modo, na sua diversidade, os estudos que agora vêm a público em forma de livro representam também fases diferentes de investigação e de reflexão. Estão aqui reunidos, em alguns casos traduzidos, e editados graças à iniciativa de dois Centros de investigação da Universidade de Coimbra, com os quais tenho colaborado ultimamente: o Centro de Literatura Portuguesa, coordenado por Carlos Reis, e o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, dirigido por Maria do Céu G. Zambujo Fialho. Queria exprimir aqui os meus agradecimentos mais sinceros a estes meus amigos e colegas e ainda a José Augusto Cardoso Bernardes, que antes coordenou o primeiro Centro. Por fim, quero dirigir uma palavra de reconhecimento à tradutora dos estudos editados originalmente em inglês, a Dra. Graça Pereira.

(Página deixada propositadamente em branco)

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

Os artigos integrados no presente volume foram publicados nos lugares abaixo indicados.

1. 'Os ermitães e a conceção vicentina da condição humana'. Publicado aqui pela primeira vez.
2. 'O eclipse dos serafins: contactos entre homens e anjos no *Auto da Feira* e no *Auto da Barca do Purgatório*'. *Românica*, 8 (1999), pp. 109-19.
3. 'Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda', em *Dossiê: Sá de Miranda*, editado por Márcia Aruda Franco (Vitória da Conquista: UESB, 2008), pp. 11-36.
4. 'Aspectos dialógicos da écloga *Basto* de Sá de Miranda', em *Humanismo para o nosso tempo: Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, editado por Aires A. Nascimento e outros (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), pp. 129-37.
5. 'As duas vozes de Sá de Miranda: a «Carta a António Pereira»'. Publicado originalmente como 'Sá de Miranda's Two Voices: the "Carta a António Pereira"', em *A primavera toda para ti: Homenagem a Helder Macedo*, editado por Margarida Calafate Ribeiro e outros. (Lisboa: Presença, 2004), pp. 75-9.
6. 'Dois comentários setecentistas sobre a obra poética de Francisco de Sá de Miranda', em *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas da Idade Média ao século XIX*, editado por Petar Petrov, Pedro Quintana de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim, Elias J. Torres Feijó (Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas, 2012), pp. 129-43.

7. 'Damião de Góis, *De Senectute* de Cícero e Erasmo', em *Actas do Congresso Internacional Damião de Góis na Europa do Renascimento* (Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2003), 671-8.
8. 'Castro de António Ferreira: apresentação crítica', em *Castro de António Ferreira* (Lisboa: Editorial Comunicação, 1990).
9. 'A Castro de António Ferreira e a concepção estóica do tempo', *Euphrosyne*, 38 (2010), pp. 243-52.
10. 'Uma sequência de sonetos portuguesa no século xvi'. Publicado originalmente como 'A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century', *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), 225-34.
11. 'A ode na poesia de António Ferreira', em *Actas do Primeiro Congresso Internacional de Lusitanistas* (Poitiers: Associação Internacional de Lusitanistas, 1988), pp. 237-45.
12. 'Não o inimigo fora de portas mas a virtude estóica interior: António Ferreira e o Islão'. Publicado originalmente como 'Not the enemy without but Stoic virtue within: António Ferreira and Islam', *Portuguese Studies XII* (1996), pp. 12-24.
13. 'Os *Poemas Lusitanos* e os "bons engenhos"', em António Ferreira, *Poemas Lusitanos: edição fac-simile da edição de 1598* (Braga: Universidade do Minho, 2000), pp. xv-xxxiv.
14. 'O vice-reinado de D. Constantino de Bragança (1558-61) na poesia de António Ferreira', em *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, 24 (1997), pp. 137-49. Impresso também em *Encontro sobre Portugal e a Índia* (Lisboa: Fundação Oriente/Livros Horizonte, 2000), pp. 243-50.
15. 'Autobiografia e retórica numa canção de Camões', *Arquivos do Centro Cultural Português*, 23 (1987), pp. 507-21.
16. 'Camões e o mito de Circe', *Euphrosyne*, 36 (2008), pp. 237-46.
17. 'Voz narrativa, ironia e a defesa da poesia n'*Os Lusíadas*'. Publicado originalmente como 'Narrative Voice, Irony, and the Defence of Poetry em *Os Lusíadas*', *Journal of the Institute of Romance Studies*, 2 (1993), pp. 251-9.
18. 'Retórica e construção da narrativa n'*Os Lusíadas*'. Publicado originalmente como 'Rhetoric and the Construction of Narrative em *Os Lusíadas*', *Santa Barbara Portuguese Studies*, 7 (2003; saiu em Julho de 2006), pp. 67-78.

**PARTE I: GIL VICENTE**

(Página deixada propositadamente em branco)

## OS ERMITÃES E A CONCEÇÃO VICENTINA DA CONDIÇÃO HUMANA

O meu interesse pelos ermitães de Gil Vicente teve a sua origem num problema de docência. O *Auto de Inês Pereira* é leitura obrigatória para muitos alunos, frequentemente no início dos seus estudos vicentinos, os quais, se chegarem ao final da peça, experimentam grande dificuldade em compreender o papel do ‘dolorido hermitaño de Cupido’, que entra em cena para tentar Inês, há pouco casada pela segunda vez. Na verdade, o ermitão ocupa o palco por pouco tempo, menos de 10% do auto, mas a sua presença é perturbadora e parece requerer explicação. Ele é genuíno, ou falso? Porque fala espanhol, numa peça que, à exceção destas intervenções, é toda em português? Porque Inês não desconfia da linguagem elegante e cortês do eremita, já que a sua vida anterior com um homem supostamente da corte tinha sido a causa de grande infelicidade? O que acontece depois da saída do ermitão do palco? Será que Inês abandona o seu marido, Pero Marques, para ir viver com o novo amante?

São estas algumas das perguntas, perfeitamente coerentes, que os alunos fazem muitas vezes, às quais não é fácil responder, porque qualquer tentativa de determinar o lugar do ermitão no *Auto de Inês Pereira* implica uma nova leitura da peça inteira. Além disso, torna-se necessário considerar, não só os eremitas dos outros autos vicentinos, mas até algumas das suas crenças fundamentais, acerca da natureza humana. É verdade que muitos dos autos são breves, mas mostram uma grande coerência entre si, sendo muito útil lembrarmo-nos de que a *Compilação de todas as obras* é um livro único, a que não falta uma organização interna cuidadosamente pensada.

Não há dúvida de que o eremita coloca vários problemas de fundo a qualquer leitor, experimentado ou não, de Gil Vicente, como os alunos perceberam, problemas de sexo, religião, identidade, posição social e linguagem. Logo de princípio surge o problema de identidade. Pode este ermitão, que nunca se refere à religião cristã e confessa ser servo do deus pagão do amor, ser genuíno? Muitos já o tacharam de fingido, ‘o falso ermitão’, nas palavras de Cristina Almeida Ribeiro na sua edição bem conhecida da peça.<sup>1</sup> Contudo, por outro lado, estamos na presença de um eremita que inspira respeito, sobretudo pela sua maneira de falar.

Com efeito, o eremita fala um castelhano esmerado, fator de destaque numa peça em que a maioria das personagens fala um português plebeu ou rústico. Sabe dominar a retórica amorosa da corte, e não há nada, nem nas suas palavras nem nas suas ações, que desminta a afirmação que faz quanto a ser servo fiel de Cupido, residente ‘en pobre hermita / abastada de infinita / tristeza en que contemplo’ (vv. 987-9).<sup>2</sup> I. S. Révah afirma que ‘tout l’esprit de cette scène repose sur la confusion entre les vocabulaires de l’amour sacré et de l’amour profane’, o que é a pura verdade.<sup>3</sup> Porém, saber falar assim não faz dele um dissimulado como o clérigo licencioso que persegue Leonor Vaz, ou o primeiro marido de Inês, o escudeiro cruel. Ambas estas personagens se revelam, pelos seus ditos, e sobretudo pelos feitos, pouco cortesias nas suas relações com mulheres, mas isto não é necessariamente o caso do ermitão, cujo grau de sinceridade ou insinceridade é impossível determinar.

Na verdade, a linguagem do amor cortês é muitas vezes a linguagem da religião, de forma que o uso das fórmulas da devoção cristã num contexto erótico não é, só por si, uma indicação de insinceridade. Com efeito, a semelhança entre os dois tipos de discurso é tanta que, inicialmente,

---

<sup>1</sup> Gil Vicente, *Auto de Inês Pereira*, ed. Cristina Almeida Ribeiro (Lisboa: Comunicação, 1992), p. 20.

<sup>2</sup> Todas as citações de textos vicentinos são extraídas da edição d’*As obras de Gil Vicente* da responsabilidade de José Camões, 5 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002). Os versos estão numerados segundo a mesma edição.

<sup>3</sup> I. S. Révah, ‘Edition critique de l’*Auto de Inês Pereira*’ em *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, 3-5 (1952-4), 5, p. 313.

Inês julga que o seu interlocutor é um eremita cristão, porque ao dar-lhe esmola emprega uma linguagem sem conteúdo erótico: ‘Tomai a esmola padre lá / pois que Deus vos trouxe aqui’ (vv. 1059-60). O ermitão, porém, recebe a esmola, cuja natureza desconhecemos, num espírito diferente, porque diz: ‘la limosna mata el pecado / pero vos teneis cuidado / de matarme cada hora’ (vv. 1064-6), empregando um jogo de palavras sugestivo com ‘matar’.

Daqui em diante torna-se óbvio, a Inês e ao público, que o eremita tem por ela um interesse erótico que podia ser realçado pelo encenador, quando a peça se representa, porque não se sabe, de uma mera leitura do texto, se a esmola consiste da oferta cristã de dinheiro ou comida ou de um gesto do foro sexual. O que é certo é que a tensão erótica da cena aumenta, sobretudo na parte final do diálogo, mas, mesmo assim, Inês só lentamente se excita, como se vê do facto de passarem mais de 60 versos, ditos na sua maioria pelo eremita, antes de ela se lembrar de que tinha sido um seu pretendente, muitos anos antes:

Jesu, Jesu, manas minhas,  
Sois vós aquele que um dia  
Em casa da minha tia  
Me mandastes camarinhas...  
Eu era ainda Inesinha. (vv. 1043-9)

Na verdade, a capacidade de Inês de ouvir tanta retórica por tanto tempo antes de reconhecer o orador prova que o que a atrai no ermitão não é o seu aspecto físico, mas a sua eloquência, pronunciada em espanhol, a língua da corte, cuja elegância está muito afastada das palavras pouco coerentes balbuciadas por Pero Marques, o segundo marido da dama.

É muito provável que a ambiguidade do eremita seja a causa da dificuldade sentida por muitos dos críticos que querem integrar a personagem na sua conceção da peça. E isto porque há uma tendência para ler a obra de Gil Vicente à luz de uma ótica satírico-moral, em que há uma separação nítida de personagens boas e más. Na verdade, se a duplicidade é a explicação dos motivos das personagens, como pensa Adrien Roig, o

ermitão tem de ser um falso descarado mas, como acabamos de ver, não o é.<sup>4</sup> Stanislav Zimic quase não fala do ermitão, a quem chama ‘lujurioso’. É também inadmissível a sua afirmação que ‘Inés no va a la ermita para oír galanteos ni para gratificar sus deseos sexuales, sino para ir allá en los hombros de su necio marido’, porque uma leitura mais atenta do texto mostra que são precisamente os ‘galanteos’ que a atraem.<sup>5</sup> Também a opinião de Paul Teyssier é negativa e depreciativa, defendendo que o ermitão não passa de um fêmeiro.<sup>6</sup> Por outro lado, se a lição que Inês retira da sua experiência de um casamento infeliz é a de ‘separar o prazer físico e o amor, de reconhecer os seus próprios desejos físicos sem insistir que sejam disfarçados pela linguagem do amor cortês, então na moda’, neste caso não há lugar para o ermitão, tal como o demonstra o facto de Thomas Hart, autor das palavras que acabo de citar, não se lhe referir ao solitário no seu estudo de 1981.<sup>7</sup>

Contudo, há uma visão muito mais positiva do solitário num artigo da autoria da Prof. Maria Idalina Rodrigues, ‘Gil Vicente e os ermitãos: tradição e paródia’, estudo que não mereceu a atenção que merece por parte dos especialistas da literatura portuguesa, possivelmente por ter saído numa revista dedicada à religião. A Prof. Idalina Rodrigues diz que Gil Vicente, apesar do seu anticlericalismo habitual, tinha uma atitude normalmente favorável aos ermitãos, opinião que merece o nosso respeito, já que se baseia num estudo em conjunto de toda a obra do dramaturgo. Chama a atenção para a linguagem culta do eremita do *Auto de Inês Pereira*, e propõe a hipótese razoável de que ele podia não ter tido conhecimento do segundo casamento de Inês e que, por isso, não há nada de imoral no seu interesse na jovem senhora. No entanto, é importante frisar que isto não passa de uma hipótese, porque não sabemos a razão por que o ermitão entra em palco. Ele simplesmente manifesta-se

---

<sup>4</sup> Adrien Roig, citado por Cristina Almeida Ribeiro, *op. cit.* pp. 22-3.

<sup>5</sup> Stanislav Zimic, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente* (Madrid: Iberoamericana, 2003), p. 357.

<sup>6</sup> Paul Teyssier, *Gil Vicente, o autor e a obra* (Lisboa: Biblioteca Breve, 1982), pp. 74-5.

<sup>7</sup> Thomas R. Hart, ‘Two Vicentine Heroines’, em *Quaderni Portoghesi*, 9-10 (1981), pp.33-563 (44). Tradução nossa.

aliás num momento muito oportuno. A Prof. Idalina Rodrigues, porém, conclui descrevendo-o como ‘aquele convicto, bem falante e civilizado pretendente’.<sup>8</sup> Resumindo, podemos dizer que a opinião dos críticos relativa ao ermitão de *Inês Pereira* não é uniforme, e que ele é visto em termos negativos ou positivos em conformidade com a perspectiva global tida em relação à peça, ou até à obra vicentina em conjunto.

Porém, antes de continuar este argumento, parece útil examinar o papel de mais um ermitão vicentino profundamente ambíguo, desta vez o eremita da *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*, o único de toda a obra do nosso dramaturgo a falar português. A peça não é das mais conhecidas, mas o ermitão alcançou uma certa fama, ou infâmia, por causa da sua fala desabrida, vv. 532-75, na qual explica aos camponeses, cujas dificuldades matrimoniais acaba de resolver, a sua conceção da vida solitária. Os deleites gastronómicos e sexuais que descreve, a tomar lugar numa cela com espaço suficiente para dançar, ocasionam uma crítica bem dura da parte do rústico Gonçalo, ‘Porque a vida que buscais / nam na dá Deos verdadeiro’ (vv. 583-4). No entanto, não é possível julgar este ermitão, nem o confrade do *Auto de Inês Pereira*, de uma forma unívoca.

Isto não deixa de ser verdade, apesar da afirmação do Prof. Costa Pimpão, na sua edição da peça de 1963, de que ele é ‘um tipo socialmente perigoso’, porque o próprio Costa Pimpão reconhece o papel importante da personagem em resolver as desavenças dos camponeses pelo casamento.<sup>9</sup> Pela sua parte, Maria Idalina Rodrigues tem uma conceção mais completa do auto, pela qual todo o enredo depende do ermitão, cuja intervenção harmonizadora torna possível a apresentação das riquezas da Serra da Estrela pelos camponeses, já reconciliados, à corte e a D. Maria, a princesa recém-nascida, mais tarde esposa de Felipe II. Além disso nota, com grande argúcia, que a rejeição da austeridade por parte do eremita, a sua falta de adaptação às normas vigentes, surge como apenas mais um exemplo ‘numa linha de desajustes’ que encontramos

---

<sup>8</sup> Maria Idalina R. Rodrigues em *Via Spiritus*, 9 (2002), pp. 217-54 (232).

<sup>9</sup> Gil Vicente, *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*, ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Coimbra: Atlântida, 1963), pp. 106 e 20-1.

em praticamente todas as personagens do auto.<sup>10</sup> Não há dúvida de que o trabalho da Prof. Idalina Rodrigues levou a uma melhor compreensão desta peça e do *Auto de Inês Pereira*.

No entanto, é possível discordar dela quando afirma que o ermitão é ‘meio mágico’ e que, nos casamentos presididos por ele, não há sermão.<sup>11</sup> Para mim, os versos 465-74 constituem uma pregação, mesmo se breve, em que declara ‘... de Deos vem a ventura, / Da ventura à criatura’ (vv. 466-7). Dito isto, resolve as dificuldades emocionais dos camponeses distribuindo sortes, papelinhos com os nomes dos pares, solução que satisfaz a todos, depois de uma hesitação inicial. Não é esta a maneira de actuar de um casamenteiro embora Gonçalo o acuse de o ser, porque os casamenteiros, como os judeus Latão e Vidal de *Inês Pereira*, ganham normalmente a vida identificando jovens apropriados a quem fazem a mútua apresentação. O ermitão, porém, deixa tudo ao acaso, nisto seguindo a lição da Bíblia: ‘A sorte se lança no regaço, mas do Senhor procede toda a determinação’.<sup>12</sup> Também no Novo Testamento S. Matias, o apóstolo que substituiu Judas, foi escolhido por sorte.<sup>13</sup> O método seguido pelo eremita é idêntico, porque ele, desprezando os ‘amores vãos’ (v. 473) dos camponeses, remete a escolha de um esposo para Deus: ‘Ponde-vos nas suas mãos / e nam cureis d’escolher’ (vv. 470-1). Por isso, é possível afirmar que as suas palavras e as suas ações não são as de um bruxo, nem de um alcoviteiro, mas têm uma autoridade religiosa, ainda que, como sacerdote, ele tenha falhas graves.

Para além das opiniões contraditórias dos críticos, o próprio texto vicentino não permite dúvidas acerca da ambiguidade dos ermitões do *Auto de Inês Pereira* e da *Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*. Com efeito, a combinação de características positivas e negativas é um elemento essencial da estrutura e da significação das peças, e além disso, da concepção vicentina da humanidade, tópico de que se falará mais tarde.

---

<sup>10</sup> Rodrigues, pp. 249-50.

<sup>11</sup> Rodrigues, p. 247.

<sup>12</sup> Provérbios 16:33. Na Vulgata: ‘Sortes mittuntur in sinu, sed a Domino temperantur’.

<sup>13</sup> Actos dos Apóstolos I:26.

Por ora, podemos servirmo-nos da ambiguidade para responder à pergunta, levantada há pouco, se se pode falar, com toda a sinceridade, de um ‘hermitão de Cupido’ isto é, se é possível dedicar a vida ao serviço, não da religião, mas do amor.

Com efeito, seria difícil encontrar um único ermitão por amor que merecesse a plena aprovação do nosso autor. A noção segundo a qual um apaixonado podia abandonar por inteiro o mundo para passar a viver em solidão, consagrado ao culto da amada, não era, provavelmente, uma realidade social, mas fazia parte da literatura medieval portuguesa, e de outros países europeus.<sup>14</sup> É já evidente que a ambiguidade do ‘hermitão de Cupido’ é a temática desta palestra, a propósito da qual é necessário lembrar que a decisão de Amadis, protagonista da tragicomédia do mesmo nome, de se fazer ermitão, depois de ter sido rejeitado por Oriana, a sua amada, também provocou controvérsia entre os críticos, que têm opiniões diferentes acerca de se Gil Vicente parodiou, ou não, a história tirada do conhecido romance de cavalaria. Este é, sem dúvida, um problema nada fácil de resolver, cujo aspecto mais importante é possivelmente a própria incapacidade de os especialistas chegarem a um acordo.<sup>15</sup> Tal inabilidade não é necessariamente uma indicação de incompetência da parte dos nossos colegas, mas antes pode revelar uma incerteza do próprio Gil Vicente.

É também absurda ou falsa a maioria das personagens de estatuto social menor que dizem professar o amor cortês, tal como o escudeiro do *Auto de Inês Pereira*, e o dramaturgo parece não ter acreditado inteiramente mesmo nas protestações das personagens mais nobres. Dom Duardos, por exemplo, não sacrifica tudo por Flérída, pois as companheiras da princesa não têm dificuldade em penetrar o disfarce de jardineiro, e o Prof. T. R. Hart mostrou, há muitos anos, a volubilidade da personagem alegórica de Verano, em *Triunfo de Inverno*, apesar da elegância

---

<sup>14</sup> Para uma lista dos textos literários, ver José Mattoso, ‘Eremitas portugueses no século XI’, em *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983), pp. 103-45 (107n.).

<sup>15</sup> Ver a discussão em Zimic, ‘Tragicomedia de Amadis de Gaula’, em *Ensayos y notas...*, pp. 323-40.

do seu discurso amoroso.<sup>16</sup> É verdade que o caso do Felício da *Comédia de Rubena* é mais complexo, porque ele não só afirma a Cismena que sofre de amor por ela mas até morre de facto, no palco. Contudo, quando a dama, que sempre tentou dissuadir o pretendente, ouve a triste notícia, diz simplesmente: ‘Pois quem no ar se namora / pene e queixe-se do vento’ (vv. 1661-2). A frieza aparente de Cismena justifica-se, porque a morte de Feliciano ocorre logo depois de uma cena extensa em que ele dialoga com um eco (vv. 1466-1610), o que é uma indicação de que está a perseguir um sonho vão.

Torna-se evidente, portanto, que a ambiguidade reside no próprio estatuto do eremita, isto é, não se sabe se ele é bom ou mau, pelo facto de pertencer a um grupo de pessoas cuja devoção ao ideal do amor cortês pode não ser tão sincera como parece. Por outro lado, porém, é impossível afirmar que é um oportunista, porque apesar de reaparecer na vida de Inês num momento suspeito, logo depois do segundo casamento da jovem, uma leitura diferente do episódio, tal como no-lo mostrou a Prof. Idalina Rodrigues, também pode ser válida.

No caso daqueles indivíduos que se dedicam ao serviço de Deus voltam a ser valiosas as investigações da Prof. Idalina Rodrigues, que indicam que existem apenas dois eremitas bons, no sentido religioso, nos autos vicentinos, mais especificamente no *Auto dos Reis Magos*, obra da primeira fase da carreira do dramaturgo, e na *Tragicomédia de Amadis de Gaula*. Nesta obra cavaleiresca, um solitário bondoso, ainda que austero, recolhe Amadis na Peña Pobre, como vimos. Na verdade, o eremita anónimo de *Amadis de Gaula* e o Frei Alberto do *Auto dos Reis Magos* são praticamente os únicos clérigos exemplares de Gil Vicente, sendo que quase todos os outros – e há muitos – deixam bastante a desejar. Contudo, isto não significa que tais indivíduos não tenham uma função social e religiosa importante, apesar das suas fraquezas, como veremos.

---

<sup>16</sup> Gil Vicente, *Farces and Festival Plays*, ed. Thomas R. Hart (Eugene: University of Oregon, 1972), pp. 57-9.

Chegamos agora ao momento de tentar considerar o papel do eremita de *Inês Pereira* na economia da peça, vista como um todo, à qual também não falta complexidade. A opinião comum da crítica é que ele oferece a Inês a oportunidade de uma aventura sexual permitida pelo casamento a ‘um muito manso marido’ (v. 906). Tal ideia pode não ser falsa, mas é importante lembrarmos de que, como vimos, Inês sente uma forte atração não pelo aspeto físico do ermitão, mas graças à sua eloquência. Por isso, creio que é difícil negar que, apesar da sua experiência desastrosa com o escudeiro, Inês fica encantada pela retórica do amor cortês.

Com efeito, o fascínio sentido por Inês pelos valores da corte emerge de uma forma subtil no decurso de um diálogo ocorrido muito tempo antes, e pouco comentado pelos críticos, entre o escudeiro, Brás da Mota, e o seu moço. No momento em que Brás lhe pede a viola, instrumento musical associado com o amor cortês em muitas peças vicentinas, o criado responde de uma forma algo surpreendente, começando com um aparte dirigido ao público, e depois falando com o escudeiro:

Oh como ficará tola  
Se nam fosse casar ante  
C’o mais sáfio bargante  
Que coma pão e cebola.  
Ei-la aqui bem temperada  
Nam tendes que temperar. (vv. 585-90)

Na verdade, a mudança súbita do sujeito da frase do v. 589 sugere que não é só a viola que está bem temperada e pronta para ser utilizada, uma vez que Inês também se entrega ao homem que ia ser seu marido. Tal impressão é amplificada pela resposta de Brás: ‘Faria bem de ta quebrar / na cabeça bem migada’ (vv. 591-2), uma indicação clara do poder exercido pelo escudeiro sobre Inês. Ao longo da peça, portanto, Inês apreende a como se servir do casamento para os seus próprios fins, mas continua obcecada pela retórica erótica da corte e entrega-se facilmente ao ermitão.

Uma função desta personagem é, portanto, a de fazer lembrar ao leitor ou espectador que a obsessão de Inês com a cortesia persiste por todo o

auto. É verdade que ela deixa de aspirar à ascensão social, abandonando o plano de um casamento fora do âmbito rural, mas é incapaz de resistir ao encantamento das palavras e maneiras cortesãs. Mas, posto isto, temos de reconhecer que o papel do ermitão é relativamente breve, e que depois do v. 1063 sai do palco, deixando Inês e Pero Marques sozinhos na cena final do auto.

Ao meu ver, uma das discussões mais interessantes acerca do último diálogo vem da pena de M. Viegas Guerreiro, que prova, com evidência abundante, que a viagem de Inês às costas do marido, enquanto o par trauteia uma canção obscena, está relacionada com um conto folclórico atestado em muitas zonas lusófonas, desde Portugal até à Galiza e aos Açores.<sup>17</sup> A linguagem, lasciva e brejeira, que se emprega não tem nada de cortês e prova como Inês continua a fazer parte do mundo popular e rural, apesar do seu fascínio com as falas e o comportamento associados com a corte.

Como já sabemos, o eremita não está presente durante a cena, mas a sua saída do palco, pouco antes, não leva da memória do público o castelhano refinado que ele emprega, cuja elegância contrasta de forma marcante com o dueto rude de Inês e de Pero acerca do marido enganado. Nota-se por todo o auto um contraste idêntico entre o mundo da corte e o ambiente rústico, porque todas as personagens pertencem a um ou a outro, exceptuando talvez os casamenteiros judeus. Assim, o clérigo amoroso que tenta seduzir Leonor Vaz, o escudeiro e o próprio ermitão pertencem ao mundo cultivado, enquanto Inês, a mãe, Leonor Vaz, a amiga da mãe e Pero têm raízes campesinas.

São muitos os críticos que perceberam que a relação entre campo e corte é um aspecto fundamental de muitos autos vicentinos. A meu ver, o contraste entre os dois mundos é também essencial em *Inês Pereira*, mas costuma ser mal compreendido, porque neste auto Gil Vicente não vê a oposição em termos moralistas, de cortesãos devassos e campesinos nobres. Na verdade, o clérigo que assedia Leonor Vaz é um viciado, embora

---

<sup>17</sup> M. Viegas Guerreiro, 'Gil Vicente e os motivos populares: um conto na *Farsa de Inês Pereira*, *Revista Lusitana*, nova série 2 (1981), pp. 31-60.

os protestos de Leonor mal disfarcem o prazer que o encontro lhe deu, o escudeiro, o primeiro marido de Inês, é cruel e hipócrita e, como já foi dito, o ermitão pode ou não ser imoral. Contudo, neste auto não é fácil julgar os campestinos, porque faltam personagens retas, como o Pero Vaz da *Farsa dos Almocreves*, capaz de pronunciar verdades socio-morais, as quais se tornam ainda mais convincentes por serem ditas em nome do grupo social a que o almocreve pertence. Isto é verdade mesmo no caso de Pero Marques, herói do *Juiz da Beira*, a ser examinado daqui a pouco, porque em *Inês Pereira* a personagem pouco mais é do que um parvo, que no final da peça, como vimos, fica totalmente humilhado. Contudo, o conflito entre campo e corte persiste, mesmo neste auto de conteúdo ético aparentemente reduzido.

Neste contexto, o Prof. Viegas Guerreiro chama a atenção para o facto de, no século XVI, parte da área cercada pelas muralhas, inclusivamente as de Lisboa, ter sido dedicada à agricultura, situação que se verifica ainda hoje em certas cidades de província portuguesas. *Inês Pereira* realiza-se num espaço meio urbano, meio rural situado perto de Tomar, ou talvez mesmo dentro da cidade, sendo por isso natural que as relações entre cortesãos e campestinos sejam fáceis, embora nem sempre harmoniosas.<sup>18</sup> Consequentemente, no palco os dois mundos chocam-se, sem no entanto perder a sua interdependência, uma vez que os senhores da corte desejam as mulheres campestinas, e estas não só gozam da atenção que lhes é prestada como, no caso de Inês, anseiam por ela. A heroína do auto comporta-se assim porque, além da sensualidade, está consciente da dimensão mais alta, mais espiritual do amor, que se encontra unicamente na corte ou nas pessoas relacionadas com os círculos sociais mais altos.

Eis aqui, portanto, o papel do ermitão: o de fazer ressaltar o contraste entre a corte e o campo, o letrado e o iletrado, o espiritual e o grosseiro. Ao contrário de muitas peças vicentinas, o conflito não é visto em termos morais, mas antes parece fazer parte da condição humana. *Grosso modo*, podemos dizer o mesmo do eremita da *Serra da Estrela*, porque

---

<sup>18</sup> Ver a discussão em Ilka V. de Carvalho, 'A linguagem sólida de *Inês Pereira*', em *Quaderni Portoghesi*, 9-10 (1981), pp. 109-43 (114).

apesar da sua imoralidade, que se torna óbvia aos campestinos do auto, ele tem a autoridade religiosa necessária para que os habitantes da região possam organizar a sua vida e aparecer decentemente na presença da rainha e da sua filha.

Não faltam situações paralelas em muitas das obras contidas na *Copilaçam*. Vejamos, por exemplo, um auto escrito quatro anos antes da *Serra da Estrela*, e muito parecido com ela, embora lhe falte um solitário. Na verdade, também em grande parte do *Auto pastoril português* confrontamos os problemas emocionais de um grupo de campestinos que, tal como os rústicos da *Serra da Estrela*, ficam emaranhados numa teia de relações amorosas fracassadas. Estas são, porém, interrompidas pela descoberta milagrosa de uma estátua da Virgem por parte de uma moça, Margarida, que, logo depois, resolve pedir aos clérigos do lugar que benzam a imagem, resolução que provoca a crítica das outras personagens, que julgam que o «cura», o «priol» e o «capelão» não passam de mandriões muito dados às saias. Apesar de tudo isto, Margarida sai para os ir buscar, enquanto os outros campestinos olham a estátua, sendo porém tanta a sua aversão mútua que nem conseguem dançar em honra da Virgem. Contudo, com a chegada dos clérigos tudo muda.

Como vimos, os sacerdotes, estando ausentes, foram muito maltratados pelos fiéis mas, logo que entram em cena, e sem qualquer tentativa de se justificarem, o priol e os seus confrades lançam-se num canto em louvor da Virgem, uma glosa ao hino mariano 'O gloriosa domina.' A linguagem do cântico, um português altamente literário, e a métrica da *arte maior*, estabelecem um contraste marcado com os diálogos em que participam os campestinos. Acabado o hino, os rústicos parecem esquecer-se das suas rixas e sem qualquer dificuldade 'ordenam sua chacota'.

É evidente que estamos perante outra peça em que os campestinos não conseguem dar ordem à vida sem a presença de gente educada e letrada. Isto não deixa de ser verdade mesmo quando reconhecemos que não falta aos rústicos a capacidade para a devoção espontânea (vv. 536-42), já que não sabem rezar (v. 543) e precisam do exemplo dos

sacerdotes, sem o qual não conseguem exprimir convenientemente os seus sentimentos religiosos. Por outro lado, os padres são preguiçosos e imorais, mas conseguem desempenhar o seu papel sacerdotal depois de reconhecerem a descoberta milagrosa feita pelos campesinos. Mais uma vez o público confronta dois mundos diferentes, mas dependentes um do outro.

O mesmo pode ser dito até do *Auto da Feira*, em cuja cena final um bando de moças parece rejeitar as palavras do serafim, apelando diretamente à Virgem, ‘madre da consolação’ (v. 970).

Com efeito, um dos momentos mais conhecidos daquela peça, que provoca sempre o riso do público, ocorre quando as raparigas, depois de ouvirem a pergunta do anjo: ‘Vós outras quereis comprar / Das virtudes?’ (vv. 949-50), respondem com unanimidade: ‘Senhor não...porque no nosso lugar / não dão por virtudes pão’ (v. 952-3). É forçoso admitir que a incapacidade de distinguir entre os mundos físico e moral é uma indicação de muita ignorância, de que é culpada a Igreja Romana, duramente criticada numa cena alegórica anterior.

É tempo agora de tentar tirar algumas conclusões gerais do que ficou dito. Logo desde a redescoberta da *Copilaçam* no século XIX Gil Vicente foi grandemente elogiado pela sua compreensão do povo português, e sobretudo dos campesinos, sendo que, em anos mais recentes, surgiram muitos estudos cujo fim é o de provar que o dramaturgo não só simpatiza com as camadas mais baixas da sociedade, mas até percebe que as pessoas menos privilegiadas estão em contacto com uma ordem moral e espiritual abandonada pelos membros sofisticados da corte. Há exemplos deste fenómeno no *Auto da Feira*, já referido, e também n’ *O Juiz da Beira*, em que o herói, Pero Marques, marido de Inês Pereira e, aparentemente, um parvo possui, no entanto, uma compreensão profunda do que se pode chamar a justiça natural.

Apesar disto, os campesinos vicentinos nunca deixam de ser campesinos, o que é, para mim, um dos pontos fortes de Gil Vicente como escritor. O dramaturgo nunca trata os rústicos com sentimentalidade, já que são, quase invariavelmente, embirrentos, mal organizados, praguejadores e estúpidos. Como diz o Prof. Cardoso Bernardes, e com razão, existe

uma ‘contiguidade entre o *sot* e o vilão’, até na *Farsa dos Almoçreves*.<sup>19</sup> É neste auto que o almoçreve, Pero Vaz, pronuncia uma das falas mais admiradas de Gil Vicente, que começa com os conhecidos versos: ‘Mais fermoso está ao vilão / Mau burel que bom frisado’ (vv. 526-7), em que se propõe um regresso a uma ordem social mais simples mas também mais justa. As palavras da personagem têm mais força por serem ditas na terceira pessoa do verbo, de forma que Pero parece estar a falar em nome de um grupo social, e não de si próprio. Mas nada disto desmente o facto de ele entrar bêbedo em cena, na companhia de uma mula mal controlada (vv. 361-5), e de confessar não só os seus próprios deslizes sexuais, mas também os da mulher que o abandonou. Além de tudo isso, revela pouco senso comum, por não ter chegado a um acordo com o fidalgo acerca da soma a pagar pelo transporte de mercadorias, o qual por esta razão facilmente o engana. Neste respeito o seu comportamento é coerente e deriva da conceção de uma ordem social justa porque, como ele diz, ‘De fidalgo é manter fé’ (v. 439), mas indica uma falta de sentido comum, como explica o seu amigo Vasco Afonso, vv. 440-2.

Se considerarmos a *Farsa dos Almoçreves* a partir de outro ângulo, as questões económicas que a peça levanta revelam, mais uma vez, a dependência mútua entre a corte e o campo, apesar da sua incompatibilidade, já que o Fidalgo necessita dos produtos que Pero leva a sua casa, enquanto o almoçreve precisa de ser pago. Na minha opinião, a mesma dependência mútua entre os dois mundos encontra-se até n’ *O Juiz da Beira*.

Num artigo cuja temática é precisamente esta peça, editado em *Revisões de Gil Vicente*, Cardoso Bernardes prova o significado satírico das sentenças, aparentemente excêntricas, pronunciadas por Pero Marques, que é ‘o vilão genuíno, fiel à Ordem das suas origens, que Gil Vicente institui como uma espécie de último reduto de autenticidade e de resistência à cultura da Corte’.<sup>20</sup> Não é uma opinião que eu queira contestar, limitando-me apenas a acrescentar que, apesar da sua resistência à cultura da

---

<sup>19</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente* (Coimbra: Ângelus Novus, 2003), p. 110.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Corte, ele depende do poder central, enquanto a justiça oficial precisa da reforma proposta por Pero. Em primeiro lugar, o juiz vindo da Beira não é independente do sistema governamental porque, como sabemos, foi chamado a Lisboa para dar uma explicação da sua conduta ‘diante del rei.’ Também conhece a ordenação real, porque Inês Pereira lha leu em voz alta, facto a partir do qual podemos concluir que ele faz parte do sistema oficial, tanto como qualquer desembargador.<sup>21</sup> Ao contrário de Bertolt Brecht, que criou no Azdak de *Der Kaukasische Kreidekreis* um juiz aldeão inteiramente independente do poder central, Gil Vicente tem uma visão mais abrangente, segundo a qual a sociedade como um todo, até as camadas altas, podem beneficiar da ação de um juiz com ideias novas.

No entanto, Pero Marques continua a ser uma figura problemática. Podemos até concluir, partindo da própria argúcia da análise de Cardoso Bernardes, que Pero precisa do seu expositor moderno porque sente dificuldade em exprimir-se com coerência. Tal como Cardoso Bernardes reconhece, nem todos os críticos estão de acordo acerca do sentido das sentenças de Pero, e até mesmo no século XVI podem ter existido leituras diferentes da peça.<sup>22</sup> Mesmo admitindo que Pero possui uma compreensão profunda acerca dos ‘valores do trabalho e da Natureza’ e da ‘própria ordem comunitária’,<sup>23</sup> tem problemas de comunicação e precisa de alguém muito mais culto do que ele para dar sentido às suas palavras.

De todos estes exemplos podemos inferir que a relação entre a corte e o campo, entre cortesãos e aldeões, é a de dois grupos incompatíveis ligados pela dependência mútua. Na minha ótica, Gil Vicente não põe, por isso, rústicos e gente culta em conflito unicamente para satirizar as pretensões dos membros da corte, ou dos que aspiravam a uma situação social mais alta, embora a crítica à presunção tenha sido uma das suas preocupações. Na verdade, a relação campo-corte pode ter sido, para

---

<sup>21</sup> Ver a rubrica inicial d’*O Juiz da Beira* e, para os conhecimentos literários de Inês Pereira, vv. 26-35.

<sup>22</sup> Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, pp. 108 e 105.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 105

Gil Vicente, uma imagem da própria condição humana, da qual a harmonia está ausente. Neste contexto, podemos lembrarmo-nos da última composição dramática do nosso autor, *Floresta de Enganos*, que começa com a rubrica que é talvez a mais extraordinária da *Copilaçam*: ‘Entra o Filósofo com o Parvo atado ao pé’. Cardoso Bernardes, em outro artigo, vê a imagem pouco usual como um auto-retrato do próprio Gil Vicente, dividido entre ‘súbdito humilde e moralmente reto’ por um lado e ‘pessoa lida, informada e capaz de especular doutrinalmente’ por outro.<sup>24</sup> Com as considerações aqui apresentadas, aventura-se a hipótese de que a visão dupla, do filósofo-parvo, culto-ignorante, cortesão-aldeão, corrupto-reto representa algo ainda mais amplo, a própria condição humana.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, ‘Pastores e filósofos na corte de Portugal. A palavra velada no teatro de Gil Vicente’, em *Por s’entender bem a letra: homenagem a Stephen Reckert*, eds. Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011), pp. 309-27 (319).

<sup>25</sup> Queria agradecer a ajuda valiosa da Dra. Ana Teresa Marques dos Santos na preparação da versão portuguesa deste artigo.

**O ECLIPSE DOS SERAFINS: CONTACTOS ENTRE  
HOMENS E ANJOS NO AUTO DA FEIRA E NO  
AUTO DA BARCA DO PURGATÓRIO<sup>26</sup>**

Existe uma considerável literatura secundária sobre a obra de Gil Vicente, mas continua a haver áreas pouco estudadas.<sup>27</sup> Uma delas parece-me ser o que se podia designar por “teatralidade”, termo que não significa a mesma coisa que “encenação”, palavra que tem conotações mais vastas. “Encenação” tem a ver com a actuação das personagens no palco, e além disso com o aspecto visual do cenário: o vestuário, as pinturas, o emprego do próprio espaço físico do teatro. Maria José Palla reuniu muitas informações valiosas acerca do traje em Gil Vicente, mas sabe-se pouco acerca das condições em que ele trabalhava e dos recursos de que dispunha para representar uma peça.<sup>28</sup> Contudo, pode-se deduzir a teatralidade do dramaturgo da simples leitura das suas obras, já que o termo se refere à maneira como Gil Vicente constrói uma cena dramática, isto é, às entradas e saídas dos actores, ao tom das intervenções, à extensão ou brevidade das falas e ao uso do silêncio.

Houve críticos que notaram já a falta de estudos dedicados à arte dramática dos autos. Mas tanto Gino Saviotti como Leif Stetsjøe vêm a

---

<sup>26</sup> Esta comunicação foi apresentada pela primeira vez numa jornada de estudos vicentinos realizada na Universidade de Oxford em Novembro de 1998. Queria exprimir aqui os meus agradecimentos à Dra. Lia Correia Raitt que me ajudou a transformar o original inglês para português.

<sup>27</sup> Ver C. C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995), with a supplement for 1940-1975* (Londres: Associated University Presses, 1997).

<sup>28</sup> Maria José Palla, *Do essencial ao supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente* (Lisboa: Estampa, 1992).

teatralidade de Gil Vicente como um fim em si, um aspecto da sua obra que merece ser considerado mas que leva unicamente à conclusão de que o dramaturgo tinha um extraordinário talento literário.<sup>29</sup> Aqui, porém, propõe-se a hipótese de que o conjunto dos elementos que constituem uma cena, dos quais a palavra falada é só um, ajuda o processo de transmissão da mensagem junto do público. A natureza simples e clara das cenas criadas pelo dramaturgo torna muito fácil a comparação entre elas, e esta é outra técnica de comunicação, identificável nos textos vicentinos, que vai além da simples palavra falada. Nesta breve comunicação a hipótese será examinada em relação a um único aspecto da sua obra, os contactos entre homens e anjos em dois dos autos.

O *Auto da feira* é uma das peças mais bem conhecidas de Gil Vicente. Vários dos críticos que se debruçaram sobre ele notaram já que na cena final, em que tomam parte “nove moças dos montes, e três mancebos” e um Serafim, são as personagens humanas que levam a melhor. Mas nem João Nuno Alçada nem Anne-Marie Quint consideraram as possíveis consequências deste facto algo surpreendente, apesar de a cena final do *Auto da feira* não ser única entre as obras do dramaturgo.<sup>30</sup> No mesmo auto há uma cena paralela, em que entram mais duas camponesas, Marta Dias e Branca Anes, e no *Auto da barca do purgatório* também personagens rústicas não se acanham de confrontar o barqueiro angélico. Com efeito, e com uma frequência que dá nas vistas, em ambas as peças os membros da corte celestial saem vencidos às mãos dos elementos mais pobres e mais ignorantes da sociedade. Tais encontros constituem manifestações do espírito humano, cuja presença na obra de um escritor normalmente considerado teocêntrico não deixa de causar uma certa admiração.

A derrota do anjo, se se pode dizer assim, assume a mesma forma nos dois autos, não havendo nenhuma diferença no tratamento dado ao simples

---

<sup>29</sup> Gino Saviotti, ‘Gil Vicente poeta cómico’, *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, II (1951), pp. 181-211. Leif Stetsjõe, *O elemento cénico em Gil Vicente* (Lisboa: Casa Portuguesa, 1965). A intenção do livro de Stetsjõe é classificar todas as peças vicentinas segundo um critério cénico.

<sup>30</sup> João Nuno Alçada, ‘O saque de Roma, *caput/coda mundi* e *O auto da feira*’, *Arquivos do centro cultural português*, 25 (1988), pp. 149-305 (247-9) e Gil Vicente, *Le Jeu de l’âme, Le Jeu de la foire*, ed. por Anne-Marie Quint (Paris: Chandeigne, 1997), p. 112.

anjo do *Auto da barca do purgatório* e ao Serafim do *Auto da feira*, que pertence a um grau superior na hierarquia celestial. Nos dois casos o anjo não sabe responder, e até fica sem o poder da fala, depois de ter ouvido uma intervenção inesperada da parte do seu humilde interlocutor.

Como se sabe, no *Auto da feira* a vida humana é representada por meio da alegoria de uma feira, em que o papel do Serafim é o de mercador da paz, da virtude, da consciência e do temor a Deus. Faz a comercialização destes produtos utilizando uma técnica de venda em que manifesta um excesso de confiança e que, por isso, leva às vezes a resultados inesperados. Ocorre um exemplo disto na cena em que as camponesas Marta e Branca, que não sabem bem quem é na realidade o Serafim, lhe pedem lã e mel. Ele responde a este pedido com alguma rispidez:

Esta feira é chamada  
das virtudes em seus tratos.

Mas Marta parece não entender:

Das virtudes! E há aqui patos?

Um pouco adiante lembra-se ao vendedor dos produtos angélicos a importância de dar a devida atenção aos desejos da clientela, pois Branca diz:

Pois cant'a essas que vendeis,  
daqui afirmo outra vez  
que nunca as vendereis.<sup>31</sup>

O Serafim é obrigado a escutar enquanto Branca explica porque é que hoje em dia não há saída comercial para a virtude. Segundo ela, a razão

---

<sup>31</sup> Gil Vicente, *Copilaçam de todas as obras*, ed. de Maria Leonor Carvalhão Buescu, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), I, p. 167. Todas as citações de Gil Vicente remetem para esta edição. O número da página é dada em parêntese no fim de cada citação.

é a corrupção do mundo em geral, “de que as almas são doentes”. Logo a seguir a este discurso a sua amiga Marta queixa-se tristemente da falta de alegria das feiras modernas, mesmo na época do Natal, e a cena acaba nesta nota. Enquanto as camponesas falam o Serafim fica silencioso e só retoma um papel activo na cena a seguir, em que entram as “nove moças dos montes e três mancebos”. Na verdade, as duas camponesas conseguem impor as suas opiniões, para as quais o Serafim não tem resposta.

Se lermos até ao fim da peça, encontramos outra cena que tem tantas semelhanças estruturais e linguísticas com o episódio com Branca e Marta que o público será forçosamente levado a fazer comparações entre uma e outra. Desta vez são as moças e mancebos camponeses que ocupam o palco, juntamente com o Serafim, que tenta de novo vender as pouco aliciantes virtudes:

Vós outras, quereis comprar  
das virtudes?

Mas o grupo inteiro declara, unânime: “Senhor, não!”. Quando o mercador celestial indaga das razões de tal recusa, recebe uma resposta muito simples:

Porque no nosso lugar  
não dão por virtudes pão. (p. 173)

É Teodora quem tem a função de pronunciar um discurso que justifique o procedimento dos camponeses. Utilizando argumentos ligeiramente diferentes dos de Branca, explica que os bons não precisam de comprar virtude, já que a Virgem lha dá de graça. O Serafim não tem resposta nenhuma a estas palavras devastadoras, que tornam inviável o seu papel de mercador. Fica posto de parte, enquanto os camponeses, que parecem não lhe prestar atenção, se juntam para cantar em louvor da Virgem. O auto acaba ao som da música dos pobres e humildes, que mais uma vez dominam o palco.

É evidente que as duas cenas foram construídas segundo o mesmo padrão, mas não deixa de haver entre elas uma diferença de ênfase. As moças

do monte e os três mancebos têm confiança na sua própria virtude, devido talvez à sua inocência sexual, uma inocência que, numa cena anterior, triunfara da malandrice dos dois “compradores”, Vicente e Mateus. Como consequência, a cantiga em louvor de Maria revela uma plena compreensão da significação religiosa e humana da natividade de Cristo:

Naceu a rosa do rosal  
Deus e homem natural:  
Virgem sagrada

Em contrapartida, Branca e Marta, ambas casadas e, portanto, não inocentes sexualmente, confessam a sua falta de virtude e lamentam que o Natal já não se celebre com a alegria do passado. Mas tanto elas como os camponeses mais novos da última cena do auto falam de uma maneira que causa surpresa ao mercador angélico, que acaba por se calar totalmente. Ao cair o pano o palco ressoa com o canto das personagens humanas, enquanto o Serafim fica silencioso.

A cena, habilmente construída, tem também a função de fazer surgir no espírito dos espectadores um contraste com um outro episódio da primeira parte da peça. Os estudos exaustivos de João Nuno Alçada indicam claramente que Vicente escreveu o *Auto da feira* sob o impacto doloroso do Saque de Roma de 1527. A própria figura alegórica de Roma entra em cena, onde tem um papel bem triste em comparação com o dos camponeses portugueses, convictos da sua fé e cheios de confiança em si próprios. Mais uma vez é necessário ter em consideração a maneira como a cena é construída, tanto ou mais que as próprias palavras das personagens. Roma tem um diálogo de mais de sessenta versos com o Diabo, o que é em si uma indicação da decadência da Igreja, como prova a actuação de Marta Dias, que não só evita o contacto com o Príncipe do Mal mas até o expulsa do palco. Ao falar com o Serafim e com Mercúrio, espécie de anjo também, Roma revela uma abjecção completa, acabando por escutar em silêncio um sermão pronunciado pelo mensageiro dos deuses. As últimas palavras da cena pertencem ao próprio Diabo:

Préposito Frei Sueiro,  
diz lá o exemplo velho:  
dá-me tu a mi dinheiro,  
e dá ao demo o conselho. (p. 159)

É evidente que o tratamento teatral dado por Gil Vicente às personagens humanas, alegóricas e sobrenaturais deve contribuir para a significação política e teológica do auto. Mas antes de entrar em considerações desta natureza será útil examinar mais uma peça em que os encontros entre camponeses e um anjo levam a resultados inesperados. O *Auto da barca do purgatório*, composto em 1518, portanto, quase dez anos antes do *Auto da feira*, é uma obra um pouco esquecida, que nunca teve a fama dos outros autos da trilogia. Um crítico como Stephen Reckert, apesar de ser muito sensível à teatralidade dos autos de Vicente, considera que falta interesse dramático à peça, enquanto António José Saraiva aprecia unicamente a tirada famosa do Lavrador, em que vê a expressão do sofrimento de toda uma classe rural oprimida. Com efeito, para encontrar um estudo completo do auto é necessário ir aos *Estudos* de Albin Eduard Beau, editados nos anos 50.<sup>32</sup>

O *Auto da barca do purgatório* foi representado pela primeira vez na época do Natal, tal como o *Auto da feira*. Naquele dia especial o barco do Diabo está em seco, como ele próprio diz, mas este facto não o impede de fazer o possível para se apoderar das personagens humanas, de que há seis: o Lavrador já mencionado, uma regateira chamada Marta Gil, um Pastor, uma Pastora menina, um Menino “de tenra idade” e, no final, um Taful. Destes seis indivíduos os quatro primeiros são enviados para o Purgatório, mas o Menino vai directamente para o Paraíso e o Taful directamente para o Inferno.

As personagens que interessam aqui não são estes últimos, cujo prémio e castigo respectivos são decretados quase automaticamente, mas sim os quatro camponeses que têm de defender a sua conduta durante a vida,

---

<sup>32</sup> Stephen Reckert, *Espírito e letra em Gil Vicente* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983), pp. 89-94; António José Saraiva, *História da cultura em Portugal*, 3 vols (Lisboa: Jornal do Foro, 1950-62), II, pp. 292-5; Albin Eduard Beau, ‘As *Barcas* de Gil Vicente’, in *Estudos*, 2 vols (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1959-64), I, 159-218.

submetendo-se a um interrogatório da parte do Diabo e do Anjo. Por meio deste processo fica provado que todos os quatro são pecadores, o que leva o Anjo a condenar cada um a passar um período no Purgatório antes de poder entrar no Paraíso. As personagens humanas não têm outro remédio senão aceitar a sentença do mensageiro de Deus, que assim acaba por impor a sua autoridade, ao contrário do seu homólogo do *Auto da feira*. Mas antes de chegar ao momento da decisão o Anjo tem de passar por alguns momentos difíceis, porque os camponeses se esquivam às perguntas que lhes são feitas e, em vez de responderem directamente, aproveitam a oportunidade para se justificarem. Nestas cenas, cheias de emotividade, falam com tanta convicção que conseguem impor o seu ponto de vista, obrigando o interlocutor sobrenatural a modificar o ângulo do seu interrogatório.

A primeira figura humana a entrar é o Lavrador, que não leva muito tempo a reconhecer o Diabo e a cobri-lo de insultos, o que é uma primeira indicação de como ele é no fundo um homem de bem. Logo depois, começa o interrogatório do Anjo, a quem o Lavrador também trata com uma certa irreverência. À pergunta “E vens tu merecedor?” responde bruscamente: “E que fez lá o lavrador,/pera andar cá ó través?”. Em face da recusa do Lavrador em confessar os pecados o Anjo muda de tática, e em vez de interrogar, faz uma sugestão: “Pode ser mui austinado,/ e não querer-se arrepender” (p. 235). Mas se o mensageiro de Deus esperava assim fazer do camponês um penitente choroso, estava bem enganado, porque a personagem humana presta muito pouca atenção às suas palavras. Em vez de lhe responder directamente o Lavrador começa uma tirada de mais de 30 versos, de longe a mais extensa de toda esta cena, cuja temática é um protesto contra as injustiças a que os trabalhadores rurais estavam sujeitos. É precisamente esta fala apaixonada que tanto impressionou António José Saraiva.

Ao contrário das personagens moralmente depravadas do *Auto da barca do inferno*, o Lavrador não fala em proveito próprio, mas em nome de todas as pessoas que sofrem como ele:

Que queira ser pecador  
o lavrador;

nem tem tempo nem lugar  
nem somente d'alimpar  
as gotas do seu suor. (p. 235)

O emprego da terceira pessoa indica que o Lavrador já pôs de lado as suas preocupações pessoais, para se tornar o porta-voz de todo um grupo social oprimido. Contudo, seria erróneo ler a fala unicamente em termos socio-políticos, já que no dia glorioso do Natal o camponês tem plena confiança na salvação e em Cristo “grão refúgio sem falha” (p. 236).

Enquanto o Lavrador ocupa o palco desta forma são o público e o Anjo obrigados a escutá-lo. A força das palavras é tanta que o Anjo, quando volta a falar, já não exige que o camponês se arrependa, mas, em vez disso, quer saber das obras de caridade feitas por ele durante a vida. É uma pergunta que ajuda a causa da personagem humana, cujo amor ao próximo se manifestou em várias ocasiões e cuja fé cristã continua muito viva:

Perol o Evangelho diz,  
quem for bautizado e crer  
*salvus es.* (p. 237)

É possível que as palavras latinas signifiquem que um homem bom, tal como o Lavrador, tem acesso à verdade religiosa, não obstante a falta de educação. É um assunto que será retomado no final desta comunicação.

Tal como o Lavrador, a pessoa seguinte a entrar em cena, a regateira Marta Gil, teve uma vida difícil. Segundo ela, viveu no “tempo de cobiça” (p. 239), em que para sobreviver era necessário enganar os clientes, misturando o leite e o azeite que vendia com água, pecado, entre vários, que leva o Anjo a condená-la a entrar no barco infernal. Contudo, ela recusa-se a obedecer ao Anjo, com as palavras seguintes: “Melhor creio eu que será”, a que se segue uma prece fervorosa a Jesus, a São Bartolomeu e à Virgem para a remissão dos seus delitos. O Anjo tenta interrompê-la, dizendo “Não é tempo cá d'orar” (p. 241), mas mais uma vez Marta Gil não lhe obedece e continua a proclamar a fé na misericórdia de Deus. Exactamente como o Lavrador, usa a terceira pessoa do

verbo enquanto aumenta de convicção na salvação, não só de si própria, mas da humanidade em geral:

E este serão glorioso  
não é de justiça, não...  
e a barca de Satão  
não passa hoje ninguém. (p. 241)

Como consequência, o Anjo é forçado a mudar de ideias. Tinha dito à regateira que era tarde para orar, mas depois de ouvi-la arrepende-se e admite: “Grande cousa é oração”. Marta já não irá no barco do Diabo, mas ficará a purgar “ao longo da ribeira”, o que será uma experiência dolorosa mas temporária:

Isto até que o Senhor queira  
que te passemos o rio.

É interessante que seja só neste momento, quase no final da cena, que o Anjo admite que não é mais que o agente de um poder mais alto. Isto talvez possa ser interpretado como uma certa falta de confiança da sua parte, devida ao apelo apaixonado e bem sucedido de Marta à fonte divina da misericórdia, o qual tinha resultado na revogação da sentença anterior do mensageiro celestial.

O episódio que se segue a este, em que entra um Pastor, é parecido com os precedentes. Mais uma vez a personagem humana lança vitupé-rios ao Diabo e não se revela intimidado pelo interrogatório do Anjo. Quando este lhe dirige a pergunta razoável: “Morreste tu bom cristão?” o Pastor responde com brusquidão: “Que sei eu que vós dizeis?” (p. 245). Tal como no caso do Lavrador, a resposta inesperada leva o Anjo a mudar de tática e a ver se o camponês sabe rezar, mas o resultado é igualmente surpreendente, já que o Pastor confessa nunca ter conseguido aprender nenhuma oração. Esta admissão forma o começo de um discurso extenso, de 25 versos, em que se usa novamente a terceira pessoa do verbo para proclamar a necessidade e o poder da fé:

Assaz avonda ao pastor  
crer em Deus, e não furtar,  
e fazer bem seu lavor,  
e dar graças ao Senhor,  
e fugir de não pecar. (p. 245)

A próxima personagem a entrar em cena é a Moça Pastora, cuja intervenção é mais breve que a dos adultos. Talvez por ser nova, e por lhe faltar experiência do mundo, ela não faz uma confissão de fé como os outros camponeses, mas apesar disso consegue dar a uma pergunta do Anjo uma resposta perfeitamente devastadora. Quando ele quer saber se conhecia a Deus, a Moça, indivíduo de grande simplicidade de espírito, responde: “Muito bem, era redondo”. Há uma referência à redondeza da hóstia nas palavras da Moça, que no fundo estão de acordo com os ensinamentos da Igreja, mas o verso não deixa de ter um enorme efeito cômico, devido à sua natureza inesperada. Mas desta vez o Anjo, talvez acostumado já às excentricidades humanas, mantém a calma e responde tranquilamente: “Esse era o mesmo dos Céus” (p. 249). Ele aprendeu finalmente como é difícil prognosticar a reacção dos homens e das mulheres.

É altura examinar as possíveis razões, teológicas e outras, que levam a que o Serafim e o Anjo sejam eclipsados pelos rústicos do *Auto da feira* e do *Auto da barca do purgatório*. Sabe-se pelo menos desde 1948, ano da publicação de um importante estudo de Joaquim de Carvalho, que Gil Vicente era versado em questões de teologia.<sup>33</sup> Pode-se citar como exemplo S. Tomás de Aquino, a cuja obra o dramaturgo se refere mais de uma vez, havendo portanto a possibilidade de ele ter tido algum conhecimento das especulações tomistas acerca da natureza da inteligência angélica. É verdade que os encontros dramáticos entre homens e anjos imaginados pelo dramaturgo diferem em muito da prosa discursiva do Santo, mas mesmo assim a teologia tomista ajuda a compreender as limitações intelectuais que Gil Vicente parece encontrar nos mensageiros celestiais. Um historiador de angelologia dos nossos dias fala deste

---

<sup>33</sup> Joaquim de Carvalho, *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar* (Lisboa: Ocidente, 1948).

aspecto da obra de S. Tomas em termos que se podiam aplicar, quase, às peças vicentinas, se exceptuarmos a referência à erudição do Santo. Segundo Henry Mayr-Harting: “Aquinas escrevia acerca dos anjos com tanta vivacidade, com um conhecimento tão vasto dos escritos dos outros, e com tanto brilho especulativo, que é muito fácil não se aperceber das limitações severas que impunha à acção angélica”.<sup>34</sup>

Há um exemplo disto nas restrições postas no alcance da inteligência angélica. Embora seja possível aos anjos compreenderem muitos conceitos imediatamente, sem a necessidade de empregar a razão discursiva, não podem saber quais são os pensamentos mais secretos dos seres humanos. “Por consequência, aquelas coisas que estão na vontade, ou que dependem só da vontade, são conhecidas unicamente a Deus”<sup>35</sup>. Segue-se daí que os anjos não são capazes de mudar por dentro a vontade de um homem, apesar de terem o poder de fortificar o intelecto humano e de mover as paixões. Por isso Aquinas explica na *Quaestio* 111 que ninguém assente na verdade da fé por razão, mas unicamente por um acto da vontade: “Deste ponto de vista, a fé vem somente de Deus”.<sup>36</sup>

Na verdade, é a fé simples dos camponeses que causa admiração aos mensageiros celestiais. Tantos os anjos como os diabos sabem quando e como as personagens humanas pecaram, mas ficam deslumbrados pela confiança que exprimem na salvação. Contudo, seria erróneo pensar que as peças vicentinas não passam de exposições teatrais da teologia tomista, tanto mais porque os dois autos analisados aqui diferem bastante dos outros em que anjos e seres humanos entram em cena. Normalmente os homens e as mulheres comportam-se com respeito ou humildade quando confrontados pela hoste celestial, e é só no *Auto da feira* e no *Auto da barca do purgatório* que ocorre o fenómeno do

---

<sup>34</sup> Henry Mayr-Harting, *Perceptions of Angels in History* (Oxford: Clarendon Press, 1998), p.19 (tradução minha).

<sup>35</sup> “Et ideo ea quae in voluntate sunt, vel quae ex sola voluntate dependent, soli Deo sunt nota”, S. Tomás de Aquinas, *Summa Theologiae*, I, 57, 4.

<sup>36</sup> “Et quantum ad hoc fides est a solo Deo”, S. Tomás de Aquinas, *Summa Theologiae*, I, 111, 1. É importante salientar, com Mayr-Harting, que “estas referências a Aquinas vêm de lugares onde, depois de ter citado os argumentos pró e contra, explica o seu próprio pensamento” (Mayr-Harting, p. 27) (traduções minhas).

eclipse de um anjo. Estas peças, portanto, devem ter também uma significação político-social, visível, no *Auto da feira*, no contraste entre a robustez da fé dos camponeses portugueses por um lado e a corrupção do papado italiano por outro. Por seu lado, as personagens rústicas do *Auto da barca do purgatório* contrastam com os condenados do *Auto da barca do inferno*, todos eles fascinados pelo dinheiro e típicos dos habitantes de uma grande cidade, e opõem-se também às altas figuras eclesiásticas e políticas da última peça da trilogia, que são igualmente condenadas a viajar no barco do diabo antes de obter a redenção através da intervenção dramática do próprio Cristo na última página do auto. Na peça anterior as palavras do Anjo indicam, pelo menos, que no caso dos camponeses enviados ao Purgatório havia também a possibilidade de uma intervenção divina que modificasse ou abreviasse a sentença dada.<sup>37</sup>

É evidente a simpatia de Gil Vicente pelos camponeses de Portugal, mas ele tinha também uma visão mais abrangente. O dramaturgo ainda era vivo quando eclodiu o surto do humanismo português, embora fosse absurdo classificá-lo como humanista da mesma espécie que o seu contemporâneo, e possível rival, Sá de Miranda. Contudo, havia na infinita variedade da humanidade algo que o fascinava e que pode explicar tanto os fechos muitas vezes inesperados das suas peças como as relações entre os mundos humano e celestial. Um dos diálogos mais expressivos do *Auto da barca do purgatório* ocorre entre o Pastor e o Diabo. Diz o Pastor, confiado na fé:

Não podes nada fazer  
na noite que quis nascer  
Cristo, filho de Davi.

O Diabo, desdenhoso, responde:

---

<sup>37</sup> Ver, por exemplo, a última fala do Anjo ao Pastor: “Faze o que t’eu direi,/e depois embarcarás,/e eu mesmo te passarei” (p. 246). Seria possível ler o último verso como uma indicação de que o Anjo levará o Pastor ao Paraíso em breve tempo, antes de ser substituído no serviço por um colega.

Quem te pôs no coração  
falares cousa tão boa,  
que tu não tens descrição? (p. 244)

O Diabo está enganado, porque qualquer pessoa pode ter “descrição”, ou entendimento, e pode portanto escolher entre o bem e o mal. As palavras em latim pronunciadas pelo Lavrador são também reveladoras da mesma verdade. Tal noção é de uma ortodoxia religiosa perfeita, mas a natureza pouco convencional das personagens boas dos autos, e a falta de temor que mostram quando confrontados pelos poderes celestiais, são indicações muito claras de como Gil Vicente tinha uma fé crescente na capacidade do homem de controlar o seu próprio destino.

(Página deixada propositadamente em branco)

**PARTE II: FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA**

(Página deixada propositadamente em branco)

## UMA NOVA LEITURA DAS COMÉDIAS DE SÁ DE MIRANDA

**Resumo:** Os críticos de Sá de Miranda nunca compreenderam bem as duas comédias, *Os Estrangeiros* e *Os Vilbalpandos*, porque parecem ocupar um mundo diferente do da poesia séria e satírica que constitui a parte mais bem conhecida da sua obra. Há dúvidas mesmo em relação às datas tradicionalmente aceites para a composição das duas peças. Neste artigo há uma tentativa de estabelecer uma base racional a partir da qual se pode averiguar o ano em que o poeta as escreveu. A crença antiga, segundo a qual as comédias constituem uma crítica disfarçada de Portugal, revela-se ser também uma fantasia inventada pela crítica nacionalista da época do Estado Novo. Na verdade, encontra-se na obra dramática de Sá de Miranda uma descrição humorística, mas bem informada da vida e dos costumes italianos e escrita para um público, com toda a probabilidade, a família real portuguesa que tinha um interesse bem vivo no assunto. Há também uma consideração das fontes das peças. Sá de Miranda lia e reagia aos autos vicentinos, à comédia humanística espanhola, e às comédias romanas de Plauto e Terêncio e do seu imitador italiano, Ariosto. Através de uma examinação das duas versões d'*Os Estrangeiros* e da única versão d'*Os Vilbalpandos*, escrita mais tarde, vê-se como a concepção mirandina do drama evoluiu da retórica da primeira fase para uma teatralidade mais genuína. No entanto, em ambas as comédias existem personagens bem delineadas, especialmente os parasitas ou alcoviteiros, obrigados a servir vários donos, com cujas vidas difíceis o poeta mostrava ter uma grande simpatia.

**Palavras-chave:** Sá de Miranda. Comédia. Roma. Renascimento. Terêncio.

A crítica tradicional revelou-se totalmente incapaz de chegar a uma leitura satisfatória das duas comédias de Sá de Miranda.<sup>38</sup> Nem sequer conseguiu averiguar a data de composição d’*Os Estrangeiros* e d’*Os Vilhalpandos*, apesar de os próprios textos possuírem numerosas indicações do ano em que se escreveram. Neste artigo, far-se-á uma tentativa de explicar a falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros, que se debruçaram sobre as peças dramáticas mirandinas, antes de propor uma nova abordagem dos textos como documentos históricos e literários.

Num artigo particularmente perspicaz, José Augusto Cardoso Bernardes passa em revista a recepção crítica de *Menina e moça* durante o século XX. É claro que o romance Bernardino suscitou e ainda suscita um debate muito mais vivo e mais rico que as comédias mirandinas; no entanto, a base tanto de um como de outro encontra-se, nas palavras de Cardoso Bernardes, em “juízos afinal demasiado localizados, estabelecidos num período em que a Literatura era inquestionavelmente entendida como referência memorial do estado-nação” (BERNARDES, 2004, p. 134). Neste período, que vai aproximadamente de 1870 a 1930, elaborou-se uma concepção da história literária de carácter cívico e político, em que os grandes poetas do passado desempenhavam o seu papel na formação do que na época se chamava a civilização portuguesa. Apesar de os pressupostos teóricos em que esta visão da literatura se baseava estarem hoje desactualizados, os efeitos práticos ainda se mantêm nos juízos feitos acerca de muitos escritores portugueses. Ora, a obra de Bernardim e a de Sá de Miranda faziam parte desta “referência memorial”, e os dois escritores até formavam um par, em que cada um contribuía com o seu brilho à “constelação de estrelas que brilhava no céu do século XVI”. Como se sabe, a parte que cabia a Miranda nesta constelação era “a Razão moderadora dos sentimentos”, em contraste com “a actividade extremada” de Bernardim (BERNARDES, 2004, p. 132).

---

<sup>38</sup> Este artigo baseia-se em vários trabalhos meus que estão listados na bibliografia. Queria agradecer à minha colega Dra. Lia Noémia Correia Raitt a sua valiosa ajuda durante a redacção em português do artigo.

A concepção da história literária a que aqui se refere, com base no Romantismo do século XIX, implicava necessariamente um forte interesse pela biografia dos escritores. Não era suficiente que a obra de Sá de Miranda exprimisse uma admiração estóica pela razão e pela moderação: o próprio homem tinha de ser a encarnação dos valores que proclamava em alguns dos seus versos. Assim se construiu a imagem do poeta, com “a sua austera têmpera de português velho” (RL: 1962, p. vii), que da sua quinta no seio do Minho condenava os excessos emocionais e materialistas de toda uma geração, surgindo daí a tendência de identificar Miranda com uma certa visão da pátria, conservadora e adepta dos valores rurais. A biografia anónima de Miranda, composta nos princípios do século XVII, contribuiu muito para a elaboração deste retrato, tanto mais porque nela se refere a um acontecimento misterioso na vida de Miranda: o escândalo que o afastou da corte (RL: II. viii). Exatamente como no caso de Bernardim, as mentes concentravam-se no mistério. Por causa dele, estudavam-se a carreira do poeta depois do regresso a Portugal após muitos anos passados no estrangeiro, assim como as suas obras compostas no retiro minhoto, principalmente as sátiras, deixando na obscuridade as comédias, fruto do período italiano.

Para os críticos que herdavam esta imagem do poeta patriota, exilado da corte por intrigas mesquinhas e inimigo da corrupção da Lisboa mercantil, ofuscada pelas novas riquezas vindas do Oriente, há aspectos das comédias mirandinas que são praticamente incompreensíveis. Ambas respiram uma atmosfera moralmente ambígua, feita de amores venais e das manobras clandestinas de servos e parasitas para favorecer os interesses dos seus senhores, eles próprios pouco dignos de respeito, e para afastar competidores. Além disso, nestas peças o poeta bucólico, amador da solidão dos bosques, utilizava como cenário duas das cidades mais populosas e mais ricas da Europa de Quinhentos: Palermo, que na época tinha mais de 25.000 habitantes, e Roma, o principal centro urbano de todo o mundo católico e cristão. E, pior ainda, nas comédias não aparecem personagens portuguesas, e o próprio nome de Portugal só é mencionado uma vez ou outra.

Para Mendes dos Remédios, num artigo publicado nos primeiros anos do Estado Novo, a solução para os problemas levantados pelas comédias

mirandinas era fácil. Para ele, o cenário italiano não passava de “um ténue fundo estrangeiro” sobre o qual Sá de Miranda “deixou correr livremente a sua penna tão castiça e nacional” (REMÉDIOS, 1933, p. 1071). Os adjetivos são uma indicação dos exaltados sentimentos patrióticos daquela época. Levavam Mendes dos Remédios a ver, n’*Os Estrangeiros* e n’*Os Vilbalpandos*, um comentário sobre a vida portuguesa de Quinhentos que simplesmente não existe. Durante um meio século toda a crítica o seguiu nisto, até mesmo os autores italianos como Giuseppe Tavani ou Luciana Stegagno Picchio, que também não queriam acreditar que Miranda tivesse um forte interesse pela vida política e pelos costumes sociais da Itália renascentista. Tavani até acredita que a crítica exprimida pelas personagens da peça, muitas delas italianas, aos costumes sociais de Roma contribui “para o processo de aportuguesamento da comédia” (TAVANI, 1988, p. 418; PICCHIO, 1969, p. 118). Talvez fossem iludidos pelos prólogos às comédias, escritos depois do regresso de Miranda da Itália e repletos como eram de referências a Portugal e aos portugueses. Mas no próprio texto das peças, certamente compostas quando o autor ainda vivia no estrangeiro, quase não há menção de Portugal: uma n’*Os Estrangeiros* (RL: II. 170), e duas n’*Os Vilbalpandos* (RL: II. 192 e II. 205). Também não há nenhum sinal de que se trate de uma alegoria.

Com efeito, é impossível chegar mesmo a uma data aproximada para a composição das comédias sem tomar em conta o interesse do autor pelos acontecimentos públicos ocorridos fora de Portugal, porque são os eventos públicos que nos fornecem grande parte da evidência necessária. N’*Os Estrangeiros*, o soldado fanfarrão Briobis gaba-se de ter tomado parte em toda uma série de combates travados entre franceses e espanhóis no decurso da guerra pela supremacia na Itália: “E eu que achando-me na de Ravena, Chirinola, Vicenza, Milão [...]” (RL; II. 135). São os nomes aportuguesados das batalhas cujas datas se conhecem: Ravenna (1512), Cerignola (1503), Vicenza (ocupada pelos imperialistas entre 1509 e 1515, o que provocou muitos encontros entre os exércitos inimigos), Milano (provavelmente a vitória francesa do Marignano, perto da cidade, de 1515). É claro que *Os Estrangeiros* só pode ter sido escrito depois de 1515, última data da série. É notável, porém, que Briobris nada

nos diz da batalha de Pavia (1525), que pôs fim à guerra e ficou famosa por causa da captura do rei de França, François I.

Contudo, são as palavras de Cassiano, tutor do galã Amente, que nos dão a informação mais concludente: “Quanto há que partimos de Valença, íamos para Rodes, nosso amo queria encostar este filho àque-la religião; estando aqui esperando passagem, vieram novas do cerco. Agora já dizem mais da tomada [...]” (RL: II. 127). Aqui há pormenores muito precisos. Amente, jovem valenciano, ia à ilha de Rodes, como muitos espanhóis e portugueses, para servir como cavaleiro da Ordem do Hospital, mas a viagem foi interrompida por causa do começo do grande cerco, em 26 de Junho de 1522, que acabou em 1 de Janeiro do ano seguinte, com a entrega da fortaleza aos turcos. É praticamente o último acontecimento político referido, mas, no Acto III, Guido, que acaba de chegar à Sicília, diz ao irmão Petrônio: “Não sabes que as duas partes de Florença são passadas com este seu Papa a Roma?” (RL: II, 153). O papa em questão é o florentino Clemente VII, que entrou na Cidade Eterna em Novembro de 1523.

Daqui podemos concluir que Miranda acabou o seu trabalho em fins de 1523 ou começos de 1524. Tinha começado antes, talvez em 1522, porque na primeira versão da peça, conhecida numa versão manuscrita e num único exemplar da edição impressa de 1559, só se refere ao começo do cerco de Rodes e não há menção de Clemente VII (JB: I 1). Rodrigues Lapa, seguido por outros, vêem uma referência ao saque de Roma (Maio de 1527) numa fala de Devorante, mas o uso do plural, “destes seus a que chamam sacos”, parece eliminar tal possibilidade por completo (RL: II. 137, ROIG, 1983, p. 22). Como o próprio Roig até admite, houve muitos saques durante as guerras que se seguiram à invasão da Itália pelos franceses em 1494.

Na verdade, poucas obras quinhentistas fornecem tantas pistas ao investigador que quer saber a data da sua composição. É mais que evidente que a comédia é fruto dos anos passados em Itália, donde Miranda voltou antes de 1527. No entanto, a vida de uma peça teatral não acaba com a sua composição. As comédias foram levadas à cena várias vezes durante a vida do autor, e posteriormente, e os prólogos e dedicatórias reportam-se

a determinadas representações. No caso d'*Os Vilhalpandos*, embora não d'*Os Estrangeiros*, é possível determinar com alguma precisão os anos em que um grupo de pessoas, provavelmente ligadas à casa dos infantes D. Duarte e D. Henrique, viu a peça no palco. D'*Os Estrangeiros* só se pode dizer que houve uma representação depois do regresso de Miranda ao seu país, porque no seu prólogo a figura alegórica da Comédia diz de si própria como fugiu de Roma, assolada pela guerra, para Portugal, e dá a um público com pouca experiência do teatro clássico algumas explicações da história do género cómico (RL: II. 123-124).

Sabe-se mais da fortuna d'*Os Vilhalpandos*. Houve uma encenação nos anos 30 do século XVI, porque a versão manuscrita da peça guardada na Real Academia de la Historia de Madrid contém uma dedicatória ao infante D. Duarte, irmão mais novo de D. Henrique, que morreu em 1540 com 25 anos apenas (EARLE, 2000, p. 161). No prólogo – outro documento que prova o interesse de Miranda pela política internacional –, há uma referência ao primeiro cerco de Diu, em 1538, como viu Mendes dos Remédios, mas também a um incidente ocorrido mais tarde, a que Mendes dos Remédios não deu atenção, presumivelmente porque não tinha ligação directa com a história de Portugal (REMÉDIOS, 1933, p. 1065-1066).

Este incidente, considerado na época altamente escandaloso, marcou um ponto muito discutível na história das relações entre os turcos e os cristãos que forma a temática de grande parte do prólogo. Mais uma vez quem fala é uma figura alegórica, a Fama, que, depois de descrever a derrota dos turcos de Diu, declara: “E agora em Tolão, como me meti entre as galés dos mesmos Turcos, tantas que cobriam o mar!” (RL: II. 178-179). Tolão é o porto francês de Toulon, onde François I permitiu que uma armada turca, de 150 navios, invernasse de Outubro de 1543 a Maio de 1544, assim contrariando a política tradicional das potências cristãs de guerra aos muçulmanos (KNECHT, 1982, p. 364-366). A armada foi chefiada pelo célebre almirante turco Barba Roxa, contra quem se fez a expedição hispano-lusa a Túnis de 1535, como a Fama diz a seguir. Houve, portanto, uma encenação da peça em 1544, já que não se menciona outro acontecimento público ocorrido mais tarde. A data de 1538, dada por Mendes dos Remédios como a da composição d'*Os Vilhalpandos*,

e repetida por quase toda a crítica posterior, é um erro, e erro duplo, já que nem o prólogo tal como o temos se escreveu naquele ano, nem a comédia propriamente dita.

No texto d'*Os Vilhalpandos* faltam as referências a acontecimentos públicos que facilitem o trabalho do crítico que queira estabelecer a data da composição d'*Os Estrangeiros*. Contudo, Sá de Miranda mostra ter tido vastos conhecimentos dos costumes italianos, como veremos a seguir, o que torna quase certo que ele escreveu a comédia enquanto estava em Roma. Sabe-se, dos documentos publicados por Sousa Costa e pela evidência da “Carta a Pero de Carvalho”, que estava de volta em Portugal em 1527, ou anteriormente, e a ausência na comédia de qualquer menção do evento mais importante de 1527, o saque de Roma, praticado pelas tropas imperiais em Maio daquele ano, torna plausível a hipótese de que a peça tenha sido escrita em 1525 ou 1526, pouco depois d'*Os Estrangeiros* (RL: II. 59; COSTA, 1999, p. xi). A hipótese continua a ser sedutora mesmo tomando em conta as profecias de um saque a vir do Acto III, Cena 8 (RL: II. 222), já que nos princípios do século XVI pregadores apocalípticos pululavam em Roma e pela Itália toda (CHASTEL, 1983, p. 78-90; NICCOLI, 1992, p. 203-222). É verdade que existem em ambas as peças cenas com uma tonalidade sombria, mas, mesmo assim, durante grande parte d'*Os Vilhalpandos*, Roma parece ser uma cidade alegre. Quando, em Dezembro de 1527, seis meses depois do saque, Gil Vicente levou à cena o seu *Auto da Feira*, criticou asperamente a Cidade Eterna através da personagem alegórica de Roma, que parece conhecer bem o Diabo e pede ao Serafim “a paz dos céus, / pois tenho o poder na terra!” (VICENTE, 2002, p. 171). O ambiente moral da comédia mirandina, bem mais tolerante, é típico do período anterior a 1527.

Como já se tornou evidente, os muitos conhecimentos que Miranda tinha da vida política e social italianas constituem uma forte razão para pensar que escreveu as comédias enquanto andava, nos anos 20 do século XVI, por “Roma [...] e o melhor de Sicília”, para citar o seu biógrafo (RL: II. Viii). O que mais lhe chamava a atenção na Sicília era a presença de muitos estrangeiros – os mesmos estrangeiros do título da peça – que tinham chegado à ilha devido às guerras que assolavam o mundo

mediterrâneo de então. Amente, o galã, e a família são aragoneses, naturais de Valência, obrigados a ficar na Sicília, que na época formava parte do reino de Castela e Aragão, por causa do cerco de Rodes. Briobis, o soldado fanfarrão, é antigo combatente das guerras italianas, como vimos, enquanto o advogado Petrónio, pretendente, como Amente e Briobis, à bela Lucrécia (filha de um rico mercador valenciano), é natural de Pisa. Este último pormenor é especialmente indicativo, não só de como Miranda compreendia as realidades políticas, mas também da sua simpatia para com as vítimas da guerra.

A longa luta entre as cidades vizinhas de Pisa e Florença acabou em 1509 com a vitória desta. Uma consequência funesta do conflito foi o exílio de muitos mercadores pisanos, boa parte dos quais se refugiaram em Palermo, onde chegaram a dominar o sector bancário (EPSTEIN, 1992, p. 283-284; SMITH; 1968, p. 104). Petrónio, o advogado d'*Os Estrangeiros*, certamente pertencia a este grupo. Como um velho enamorado de uma jovem, de quem é tutor, é uma figura cômica, mas a história que narra do seu exílio e da destruição da cidade natal é comovente:

Aquela tam antiga e tam nobre cidade de Pisa em que naci, é como posta por terra, pois perdeu a sua liberdade, e os seus cidadãos espalhados pelo mundo antes que se verem a servir aos Florentins seus imigos. Fizemos todos o que pudemos e o que devíamos; agora que temos de Pisa senão pardieiros e campos [...] (RL: II. 144-145).

Mas Miranda tem muito mais a dizer-nos acerca da vida de Roma, onde passou muitos anos na companhia de D. Miguel da Silva, embaixador de D. Manuel junto do papa (COSTA, 1995, p. 300). Os habitantes da cidade, e os seus costumes tão estranhos e até repreensíveis aos olhos de um estrangeiro, eram para ele matéria de grande curiosidade. Ele cita, na dedicatória ao cardeal-infante D. Henrique, a sentença ciceroniana segundo a qual a comédia era “ũa pintura da vida comum” (RL: II, 121), e pode-se aprender muito n'*Os Vilhalpandos* sobre os hábitos das cortesãs e das beguinhas, grupos sociais desconhecidos em Portugal, e outras manifestações do espírito renascentista, como o duelo de honra,

além de informações quase turísticas, como os nomes das ruas e a moeda que se usava na cidade.

Eram as cortesãs romanas que mais davam nas vistas, e muitos viajantes estrangeiros ficavam fascinados por elas, como por exemplo o anónimo “Fidalgo de Chaves”, cujas *Memórias de Roma* se reportam ao período 1510-1517. Tanto ele como as personagens da comédia mirandina notavam a riqueza aparatosa destas mulheres, muitas vezes amantes de individualidades importantes da Cúria romana (RL: II. 196). Elas tinham toda uma série de ardis para enganar os apaixonados, sendo um o de fingir não reconhecer as pessoas que tinham ludibriado, técnica desleal referida pelo Fidalgo e por Cesarião, galã d’*Os Vilhalpandos* (Asensio, 1970, p. 18-19; RL: II. 194)<sup>39</sup>. Quando, logo no início da peça (Acto I, Cena 3), Antonioto, servidor de Cesarião, e o parasita Milvo falam da maneira de ser das cortesãs e dos seus amantes, insistem em como tudo isto é um fenómeno romano, sem paralelos fora da Itália. Por exemplo, o comportamento imoral, mas não violento, dos amantes suscita a admiração de Milvo, que explica como em Roma “Os nossos cortesãos, todos cortesões, todos galantes, todos postos em razão, ajustam-se cinco e seis a ãa amiga, e de aprazimento de partes partem antre si o custo e prazeres” (RL: II. 190). Este espírito de cooperativismo contrasta com o brio ciumento dos galãs de outros países, rejeitados com desprezo pelo parasita italiano: “Que barbarias vão polo mundo! Andam-se mortos com seus ciúmes [...]” (RL: II. 190).

Possivelmente com a intenção de tornar bem clara a diferença em termos socio-culturais entre Roma e Portugal, Miranda introduz numa das primeiras cenas da comédia outro grupo feminino com pouca representação na Península Ibérica – as beguinas. As beguinas eram mulheres que, ou sozinhas ou em pequenos grupos, tentavam viver uma vida de castidade e de pobreza mas que, ao contrário das freiras, não faziam votos nem se enclausuravam. O fenómeno originou-se nos Países Baixos

---

<sup>39</sup> O manuscrito das *Memorias* nunca foi publicado. No entanto, as provas de uma edição moderna projectada, mas nunca acabada, estão guardadas na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde em 2000 o então Bibliotecário, o Prof. Aníbal Pinto de Castro, teve a amabilidade de mas mostrar.

e na Alemanha, no século XIII, e teve um impacto muito forte na Itália. Segundo o cálculo de uma investigadora moderna, no período imediatamente anterior ao Saque de Roma – portanto, o período d’*Os Vilhalpandos* -, é provável que tenha havido na Cidade Eterna mais beguinas, em italiano, *bizzoche*, do que freiras ortodoxas (PENNINGS, 1987, p. 118). Na comédia, participam numa breve cena com Fausta, mãe de Cesarião, que tenta fazer o filho recair nas boas graças do pai, Pompónio, por meio duma prece mágico-religiosa. A intenção satírica da cena é óbvia, tanto mais porque é comentada em apartes irónicos por Pompónio. A própria peça rimada, que começa “Assi como isto é verdade” (RL: II. 188), lembra as fórmulas encantatórias encontradas por Francisco Bethencourt nos processos levantados pela Inquisição contra as feiticeiras, outra indicação de que Miranda, como muitos eclesiásticos, não aprovava movimentos religiosos que não fossem inteiramente controlados pela Igreja (BETHENCOURT, 1987, p. 79). Com efeito, as beguinas foram condenadas mais tarde pelo Concílio de Trento. Num exemplar da comédia guardado na Universidade de Harvard, um leitor anónimo, talvez do século XVII, juntou uma nota explicativa acerca das beguinas e dos seus hábitos livres em termos que sugerem que poucos portugueses da época sabiam desta manifestação de religiosidade popular.

Outro aspecto da vida italiana que teria sido novidade para o público de Miranda é o duelo de honra. O poeta interessava-se por duelos, a que também se refere num longo trecho da “Carta a el-rei D. João” (RL: II. 41-42). Lá fala dos combates judiciais que tomavam lugar, na presença de um juiz, para determinar a verdade de uma questão disputada, e que eram regulamentadas segundo um código formulado na Lombardia, portanto na Itália, como Miranda sabia. No fim do Acto IV, os dois Vilhalpandos, os capitães espanhóis que, por coincidência, têm o mesmo nome, desafiam-se um ao outro por causa da cortesã Aurélia, a cujos favores ambos acreditam que têm direito. Tal como nos duelos judiciais da Idade Média, a disputa versa uma questão de factos, mas a maneira de proceder dos combatentes lembra mais o duelo de honra, travado entre particulares, e num lugar discreto, com poucas testemunhas, não publicamente como em séculos anteriores. Tais duelos, com os

seus rituais característicos, eram um produto do Renascimento italiano. Os capitães da comédia mirandina combinam uma hora para o encontro, 10 da manhã, e um lugar, o convento de S. Agostinho, e prometem ostentar um penacho branco para se reconhecerem (RL: II. 241-242). Porém, na hora marcada, só um Vilhalpando aparece, que logo reclama a vitória para si. O episódio não deixa de ser ridículo, mas é sem precedentes na literatura portuguesa da época. Nota-se como o duelo de honra é distinto do torneio, que era bem conhecido em Portugal e em que participavam grupos de combatentes, como no episódio dos Doze de Inglaterra narrado n'Os *Lusíadas*.

As cortesãs, as beguinas e os duelos são três aspectos pontuais da vida social italiana que teriam sido de muito interesse para os primeiros espectadores portugueses da comédia, ávidos de saber como se vivia no país mais sofisticado da Europa. Mas toda a peça respira um ambiente romano, que Miranda cria pelo uso frequente da palavra Roma e seus derivados, normalmente num contexto que assinala como a cidade é um espaço único, de costumes muito especiais que um estrangeiro precisa conhecer para sobreviver. É a cidade em que tudo se resolve por meios legalistas, burocráticos, “Nesta vossa Roma tudo é papel e tinta” (RL: II. 229), em que nada é como parece, “Sempre ouvi dizer que em Roma nem de si mesmo se há homem de fiar” (RL: 242) e, sobretudo, onde reina o dinheiro, “Esta vossa Roma toda se resolve em dinheiro” (RL: II. 209). Até se explica que tipo de moeda se usava, o «escudo do sol», mais propriamente “*écu au soleil*”, já que se tratava de uma moeda francesa, cunhada pela primeira vez em 1475, que circulou em Roma até 1530 (LEVASSEUR, 1902, p. xxii-xxix; DELUMEAU, 1959, p. 657). Na coroa, por cima das armas francesas, aparecia um pequeno sol.

Pode-se concluir de todos estes exemplos que a visão mirandina de Roma é essencialmente crítica e satírica, como convém a uma comédia. No entanto, através de uma personagem que talvez seja um auto-retrato, uma outra opinião se exprime. N'Os *Vilhalpandos*, há um enredo complexo, típico da comédia clássica, em que entram dois galãs, Cesarião, que já conhecemos, moço perdidamente apaixonado pela cortesã Aurélia, e Fabiano, concebido em termos muito diferentes, casto e virtuoso.

Ele também é amante, mas de Hipólita, jovem de boa família que nem aparece no palco. Diz dela, no começo do Acto IV:

Certo, quanto a mim, mais me faz crer que Hipólita senhoreou esta sua terra [Roma] o mundo todo, que não o que lemos dela, nem o que vemos desses teatros, termas, arcos triunfais; o que também me faz mais espantar destes mancebos romãos lançados assi todos òs amores das cortesãs, que enfim são mulheres públicas, deixando as suas naturais tam fremosas e honestas como desprezadas. Oh! torpeza, oh! descaimento daquele sangue romão [...] (RL: II. 225).

Assim, Fabiano, que vive em Roma, mas que no início da peça não sabe de que país é natural, vê na bela e nobre Hipólita a própria justificação do império romano e todas as virtudes antigas associadas a ele. Mais tarde, numa reviravolta típica do género cómico, descobre que ele também é romano, e até irmão de Hipólita, outra prova de que o verdadeiro espírito romano ainda não desapareceu por completo. Foi Mendes dos Remédios que viu em Fabiano um auto-retrato de Sá de Miranda, pela coincidência entre certas passagens da tirada de Fabiano e o soneto “Não sei que em vós mais vejo” (REMÉDIOS, 1933, p. 1067-1069; RL: I. 314). A hipótese torna-se mais plausível se tomarmos em consideração o facto de Miranda, sacerdote e poeta português, se julgar italiano, pelo menos em parte, por causa de uma ligação de parentesco distante com Vittoria Colonna, referida na “Carta a João Roiz de Sá de Meneses” (CMV: 788).

Deixou-se para o fim a sátira ao clero, que é o aspecto d’*Os Vilhalpandos* que mais parece confirmar que Miranda visava Roma e não Portugal. Praticamente todas as personagens principais fazem comentários irónicos ou críticos ao comportamento dos sacerdotes e outros religiosos da cidade. É inconcebível que o cardeal-infante D. Henrique, grande admirador das comédias cuja publicação custeou, tenha tolerado qualquer ataque à igreja portuguesa. Não foi ele, nas palavras do biógrafo setecentista, “tam pio, tam zelador da Fé e dos bons costumes, reformador das Religiões, Legado *a Latere*, Inquisidor-Mor” (RL: II. 12)? Mas era inteiramente lícito criticar os hábitos dissolutos da corte de Roma, que tinham

sido alvo do protesto de 1498 assinado juntamente por D. Manuel e por D. Fernando, rei de Castela (GÓIS, 1949, I, p. 69-70). Já vimos como em 1527 Gil Vicente, o dramaturgo da corte portuguesa, zombava de Roma no seu *Auto da Feira*. Foi só em 1622 e 1624, na época pós-tridentina do exagerado respeito a todas as instituições eclesiásticas, muitos anos depois da morte de Miranda e de D. Henrique, que a Inquisição começou a se interessar por *Os Vilbalpandos*. Contudo, o facto de a comédia ter sido censurada no século XVII levou até críticos conceituados como A. J. Saraiva e Óscar Lopes a ver nela um “anticlericalismo intenso” que não existe. (Saraiva; Lopes, 1979, p. 240).

Em resumo, pode-se dizer que as duas comédias mirandinas tinham em parte a função informativa de transmitir notícias acerca da Itália a um público constituído provavelmente por membros da família real portuguesa. Escreviam-se outras obras com o mesmo fim noticioso, como o diário da viagem do Conde de Ourém ao concílio de Basileia (1435-1437), as *Cartas de Itália*, de Lopo de Almeida (1542), as *Memórias do Fidalgo de Chaves*, referidas acima (1510-1517), ainda inéditas, e a *Miscelânea* de Garcia de Resende, composta pouco depois de 1530, em que o poeta lembra muitos incidentes ocorridos em Roma. Havia também uma sede de informação visual, o que levou Francisco de Holanda a enviar para o infante D. Luís os desenhos que tinha feito em França e Itália nos anos 30 (Deswarte, p. 37-38).

Uma peça teatral tem a função dupla de transmitir imagens – o traje dos actores, a decoração cénica – e palavras. Foi sem dúvida por estas razões que o cardeal-infante D. Henrique gostou tanto das comédias mirandinas, porque, além de ter um grande amor pelo teatro, queria ser papa e, portanto, precisava de saber exactamente como era a Itália, moral e fisicamente falando. As suas ambições ficaram frustradas, mas no conclave de 1559, um ano antes da primeira edição d’*Os Vilbalpandos*, ele obteve 15 votos (Cruz, 1992, p. 77).

Miranda não era o único dramaturgo a crer que a comédia era “ũa pintura da vida comum”, e os portugueses não eram os únicos estrangeiros a se interessarem por aquilo que se passava para além dos Alpes. Houve autores espanhóis que viviam na Itália, como Bartolomé de Torres Naharro,

cuja *Comedia Soldadesca*, publicada antes de 1517, retrata aspectos da vida militar e os conflitos entre soldados espanhóis e os habitantes das cidades italianas onde se aquartelavam. A célebre peça de Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, tem a Cidade Eterna como cenário e até menciona alguns topónimos, como o *Campo dei Fiori*, referido também n'Os *Vilbalpandos* (Delicado, 1985, p. 195-196; RL: II. 251).

É claro que Miranda, ao escrever as comédias, tinha também intenções estéticas, igualmente mal entendidas pela crítica tradicional, que vê na obra teatral do autor a imitação pouco hábil de uma ou outra peça de Plauto ou Terêncio, misturada com o Ariosto d'*I suppositi*, citado na dedicatória d'Os *Estrangeiros*. A realidade é bem mais complexa, e bem mais interessante.

Miranda tinha uma vasta cultura clássica, que ia muito além das poucas obras normalmente dadas como “fontes” das comédias. A sua independência relativamente aos comediógrafos romanos vê-se logo no bem característico cenário italiano, já que os autores clássicos se contentavam com uma Grécia muitas vezes convencional para lugar de acção dos seus dramas. Mas não era fácil transplantar a comédia da Roma antiga para o Portugal quinhentista, onde florescia um género dramático muito distinto, o auto vicentino, que Miranda certamente conhecia, como conhecia também o teatro em língua vernácula de Espanha e da Itália. A comédia clássica, romana, portanto, foi só uma das tradições teatrais de que surgem *Os Estrangeiros* e *Os Vilbalpandos*, que são obras que diferem bastante entre si. E da primeira comédia há duas versões, também bastante diferentes, que nos ajudam a compreender o percurso literário do autor, cada vez mais clássico, mas nunca deixando de ter uma tonalidade ibérica e pessoal.

A existência da primeira versão d'Os *Estrangeiros* conhece-se desde há mais de um século, mas nunca recebeu a atenção merecida. No entanto, é uma importante indicação do clima teatral em que Miranda trabalhava, em que a retórica desempenhava um papel fundamental. E as diferenças entre a versão primeira e a versão definitiva são, com efeito, linguísticas.

Na peça, como na comédia clássica romana, há muitas personagens que tomam parte numa série de intrigas, todas com o fim de conquistar a bela Lucrécia. Nas duas versões, as personagens e as intrigas são idênticas,

e há um número igual de actos, cinco, e em cada acto um número igual de cenas. Os mesmos indivíduos, portanto, enfrentam e tentam solucionar os mesmos problemas, mas empregando uma linguagem que varia muito de uma versão à outra.

Há aqui uma indicação da maneira de trabalhar do autor. Cria um enredo e um elenco, que depois põe a funcionar com palavras que altera em conformidade com as necessidades estilísticas do momento. Estas palavras podiam ser em maior ou menor número e, com efeito, na segunda versão, editada em 1561, mas escrita em 1523-1524, como acabamos de ver, cortou mais de 5.000, equivalente a mais de um quarto do total. Se os pormenores da acção da peça e os papéis continuam idênticos, deve ter eliminado o que veio a considerar serem superfluidades retóricas, e efectivamente foi esse o caso.

Uma das técnicas retóricas que Miranda empregou ao longo da sua carreira, embora em menor escala ao amadurecer como escritor, foi a acumulação de provérbios e de *sententiae*, citações breves de autores clássicos ou bíblicos que explicam e aprofundam verdades morais ou psicológicas. A intenção era conseguir a *amplificatio*, para dar ao texto o máximo impacto literário e emocional. A técnica de acumulação de *sententiae* ou de provérbios, que podiam derivar igualmente da literatura greco-romana ou da linguagem do povo português, era bem conhecida na época do Renascimento e tinha um lugar importante na prática educacional daquele período. Os alunos das escolas eram estimulados a coleccionar lugares comuns de que podiam fazer uso nas suas composições latinas, e na segunda metade do século xv listas de *sententiae*, às vezes chamadas *florilegia*, começavam a imprimir-se.<sup>40</sup>

Na primeira versão d'*Os Estrangeiros*, há abundante evidência de que Miranda se servia desta literatura sentenciosa. Aqui citar-se-á só um exemplo. Na cena 4 do Acto IV, o galã, Amente, convencido de que perdeu definitivamente a sua Lucrécia, entra numa fase de depressão e julga que vai morrer. O servidor Calídio, cujo nome lembra o *servus callidus* ou servo experto das comédias romanas, responde com *secura*:

---

<sup>40</sup> Ver o importante livro de MOSS, 1996.

“Vós outros, mimosos, logo quereis morrer” (RL: II.159). Na segunda versão as palavras são suficientes para exprimir o desprezo de Calídio e para insinuar que é possível encontrar uma solução para tudo, como ele explica logo a seguir. Mas na versão primitiva, Calídio pronuncia também toda uma série de *sententiae*: “Poys nam ha hoje o mundo dacabar, em fim aos ousados ajuda a fortuna: pera isso sam os homens, pera esperar os medos” (JB: 59).

Além da tradução da frase familiar latina, “*Fortes fortuna adiuuat*” ou “*Audentes fortuna adiuuat*”, há outras de teor mais popular e ibérico. Tais acumulações, repetidas ao longo da primeira versão, apontam para a existência de uma tensão entre o drama concebido essencialmente em termos literários, como obra para ser lida apenas, e o drama teatral, destinado a ser levado ao palco. Ora, na Espanha dos fins do século xv e começo do século seguinte, existia uma corrente dramática, às vezes chamada “a comédia humanística espanhola”, formada por obras extremamente extensas incapazes de representação, mas com uma forte carga retórica. Destas a mais célebre é a *Celestina* de Fernando de Rojas, mas há também outras, como as anónimas *Comedia Serafina* e *Comedia Thebaida*, editadas em Valência em 1521, pouco antes da composição d’*Os Estrangeiros*.

Miranda conhecia Valência, a que se refere na carta em verso a D. Fernando de Meneses (RL: II.99). Muitas das personagens d’*Os Estrangeiros* são valencianas, incluindo Amente, o galã, herói ou até anti-herói pouco atraente que podia ter sido concebido como resposta a Evandro, galã português da *Comedia Serafina*, como se lê no Argumento inicial da peça: “cavallero natural del reyno antiguamente Lusitania llamado y al presente Portugal” (COMEDIA...SERAFINA, 1979, p. 1). O exemplo de Evandro, carácter fraco, dependente do servidor Pinardo, podia ter levado Miranda a inventar um Amente igualmente fraco como uma desforra patriótica. Não há, porém, nenhuma semelhança textuais entre a *Comedia Serafina* e as comédias mirandinas, nem entre estas e a *Celestina*, apesar de a mais famosa criação de Rojas, a alcoviteira *Celestina*, ter um certo parentesco com a Guiscarda d’*Os Vilhalpandos*. Mas Guiscarda, que prostitui a própria filha, Aurélia, deriva mais obviamente da Cleéreta, da *Asinaria*

de Plauto, que vive também dos amores da filha. A Celestina de Rojas não tinha filhos. Contudo, a comédia humanística estava na moda quando Miranda escrevia, e será provavelmente dela que adquiriu a noção de que tiradas longas, repletas de provérbios e de *sententiae*, eram essenciais à composição dramática.

Mesmo a versão revista d'*Os Estrangeiros* parece ser concebida em parte em termos retóricos. Assim se explica a falta de conflitos entre as personagens principais, embora haja exceções, como o diálogo entre Amente e o tutor Cassiano no início da peça. Mas normalmente as personagens falam sozinhas ou com confidentes. É notável, por exemplo, a total ausência no palco da heroína, Lucrecia, e nem há um encontro entre Amente e seu pai, Galvano, apesar de o conflito entre eles dominar os Actos IV e V da comédia. Também n'*Os Vilbalpandos* o público não vê a heroína respeitável, Hipólita, embora a cortesã Aurélia entre em cena mais de uma vez, nem se dramatiza a hostilidade entre Cesarião e o pai, Pompónio. A relação entre pai e filho, que garantia a transmissão dos bens materiais e do poder, talvez tenha sido sagrada demais para ser representada no palco. Isto é verdade também no caso da *Castro* de António Ferreira, em que D. Afonso IV e o infante D. Pedro não se encontram, mesmo embora o conflito entre eles seja a fonte de toda acção da tragédia.

Também há elementos neste enredo que lembram a estrutura simples dos autos de Gil Vicente e da chamada “escola vicentina”. Em muitos autos vicentinos há uma estrutura processional, em que uma personagem figura numa única cena, e depois desaparece, para nunca mais voltar ao palco. É um tratamento que se dá a várias figuras d'*Os Estrangeiros*. O advogado Petrónio tem o seu grande momento no Acto III, em que não sai da cena, mas não é visto no resto da peça. Uma outra personagem importante, o soldado Briobris, domina o Acto II, mas depois só tem uma brevíssima cena no Acto V. Há também várias personagens menos significativas que o público só vê uma vez, como as criadas Alda e Ambrósia, e o casamenteiro Dório, todos confinados ao Acto I. É claro que nem todas as figuras são tratadas desta forma: os papéis de Amente, do tutor Cassiano, do servidor Calídio e do parasita Devorante são desempenhados ao longo da peça, à maneira terenciana. Nota-se n'*Os Vilbalpandos*,

obra mais parecida com o teatro romano, um maior empenho da parte do autor em evitar a estrutura processional, já que praticamente todas as figuras importantes entram em cena pelo menos duas vezes.

Miranda afastava-se pouco a pouco dos modelos teatrais ibéricos e aproximava-se da comédia clássica romana, com a sua ênfase não tanto na imobilidade retórica como na rapidez da acção e na complexidade do enredo. Até *Os Estrangeiros* é em parte uma comédia no molde criado por Plauto e por Terêncio e continuado no Renascimento por Ariosto. Tem um elenco numeroso, de catorze figuras, tal como no teatro romano. O enredo é uma intriga amorosa, em que Lucrecia é cobiçada por três pretendentes, Amente, o soldado Briobris e o advogado Petrônio, a personagem que mais deve à influência d'*I suppositi* de Ariosto. A situação complexa é resolvida por um truque tipicamente terenciano, pelo qual um parente, desaparecido há muito, chega a Palermo depois de uma viagem marítima e revela que Lucrecia não é o que parece ser e pode, por consequência, casar-se com Amente, o mais novo dos seus pretendentes.

Os dramaturgos clássicos, ao construir os seus enredos, faziam uso muitas vezes de disfarces, enganos e identidades falsas. São recursos que faltam quase por completo n'*Os Estrangeiros*, como faltam também nos autos vicentinos. Só no fim do Acto IV é que Amente e o servidor Calídio fazem uma tentativa bastante fraca de enganar Galbano, pai do galã, fingindo não o reconhecer. A natureza absurda deste plano revela-se na cena a seguir, em que Calídio, que o tinha inventado, cumprimenta Galbano logo depois deste entrar no palco (RL: II.160-164). N'*Os Vilhalpandos*, sempre mais perto do padrão romano, os dois capitães espanhóis têm o mesmo nome, o que leva às maiores confusões, embora não se pareçam fisicamente, como no *Amphytruo* ou no *Menaechmi* de Plauto. Além disso, os problemas do enredo resolvem-se por meio de um disfarce, quando na última cena a filha do parasita Milvo se veste como pajem e assim consegue enganar a alcoviteira, que perde um anel de grande preço que tinha pertencido ao galã, Cesarião (RL: II.256-258). Há um paralelismo entre esta cena e o *Miles Gloriosus* de Plauto, comédia em que o disfarce é um elemento importante do enredo e em que a serva Milphidippa ajuda a enganar o soldado fanfarrão por meio de um anel.

Pouco a pouco, portanto, Miranda afastava-se da comédia humanística e do auto vicentino, e aproximava-se da tradição clássica, romana, percurso que não prova a sua falta de inspiração, mas é antes uma indicação de que havia aspectos da obra dos comediógrafos antigos que correspondiam às necessidades mais íntimas do seu espírito. Entre elas, uma era, sem dúvida, o amor à liberdade pessoal e o ódio à injustiça, especialmente as injustiças praticadas contra os fracos pelos mais poderosos. Não é de surpreender, portanto, que as personagens mais complexas das comédias mirandinas sejam os servidores e parasitas, dependentes de amos inconstantes, ingratos e às vezes violentos. Os *servi* e os *parasiti* ou *scurrae* são criações típicas da comédia romana, mas Miranda trata-os com uma profundidade desconhecida a Plauto ou a Terêncio, devido à simpatia que sempre manifestava para com os elementos mais desprotegidos da sociedade. Tal simpatia é, para muitos leitores, uma prova da sua coragem e nobreza de espírito. Por isso, os versos da “Carta a el-rei D. João” em que lamenta «a pobreza dos mesteres / que nem falar são ousados / diante os mores poderes» (RL: II 46) são conhecidíssimos, e há passagens igualmente expressivas na écloga “Basto”. Veremos também como n’*Os Estrangeiros* e n’*Os Vilhalpandos* os momentos de maior dramatismo são aqueles em que os mais fracos sofrem por causa da crueldade ou do descuido dos mais fortes.

Rigorosamente falando, é incorrecto classificar servidores e parasitas juntamente, já que na época greco-romana os servidores eram escravos que tinham só um dono, enquanto os parasitas eram homens livres, que tinham pleno direito de negociar à vontade com prostitutas, com os amantes destas e com os pais dos mesmos amantes. Mas a distinção entre os dois grupos está longe de ser nítida até mesmo nas comédias de Plauto e Terêncio, em que os servos se beneficiam muitas vezes de uma liberdade surpreendente, e no século XVI, pouco conhecedor da estrutura social do mundo antigo, os dramaturgos confundiam facilmente o parasita com o *servus callidus*, ou servidor astuto.

Por isso, parece legítimo comparar o servo Calídio d’*Os Estrangeiros* com o Milvo d’*Os Vilhalpandos*, que no elenco das personagens é designado como “alcoviteiro”, um dos muitos sinónimos que Miranda usa para

parasita (os outros são “chocarreiro”, “chacorreiro”, “truão” e “terceiro”). Ambos se nos apresentam confiantes, certos da sua capacidade de conciliar todos os interesses e de servir simultaneamente a dois (ou mais) senhores, mas ambos acabam amargurados, vítimas de uma traição não merecida. Miranda encontrou para eles protótipos em Terêncio: em Davo, servidor da *Ándria*, e em Formião, uma das figuras mais célebres de toda a comédia antiga, que dá o nome à peça em que entra como uma das personagens principais. Chantagista, malandro, é um herói perfeitamente sem escrúpulos, que, contudo, vê sempre triunfar os seus estratagemas, mesmo no meio das situações cómicas mais complexas. Porém, em comparação com Calídio ou Milvo, ele, e Davo, parecem superficiais, sem a experiência dolorosa que marca a criação mirandina.

O servidor Calídio é o verdadeiro herói do Acto IV d’*Os Estrangeiros*, que, aliás, é uma construção cénica muito bem conseguida, com um aumento de tensão crescente que acaba numa conclusão dramática. Ao conversar com Amente, seu jovem senhor, parece mestre da situação e cheio de confiança. Mas quando, mais tarde, Galbano, pai de Amente, entra em cena, revela-se-nos como o estatuto de servidor é ambíguo e precário. Amente é um amo fraco e permissivo, mas o pai é bem diferente. Queixa-se duramente de Calídio por ter ajudado o filho na sua libertinagem e manda-o prender e açoitar.

O Calídio que reaparece no acto final, depois de castigado, perdeu toda a jactância e a confiança em si que antes o caracterizavam. Cínico e amargo, já não confia nem em Amente nem no pai deste e é evidente que a relação entre servidor e senhor sofreu um declínio significativo. Como é tradicional, a comédia acaba com a boa notícia do casamento entre Amente e a sua amada, mas o desengano de Calídio é tanto que dá às últimas cenas da peça uma tonalidade triste. Não há nada semelhante em Terêncio. Calídio pode começar como um servo tipicamente romano, mas acaba num mundo sombrio de opressão e injustiça que faz lembrar as situações referidas na poesia satírica mirandina.

Tal como Calídio, o Milvo que pela primeira vez entra no palco n’*Os Vilhalpandos* é uma personagem com fortes raízes na tradição greco-romana. Na verdade, é um parasita genuíno, com uma grande clientela

cujas ambições amorosas procura favorecer. Mas há algo de excessivo na actividade frenética de Milvo, que trabalha dia e noite, “como um forno de vidro”, não guarda domingos nem dias santos, e confessa estar ao serviço do diabo (RL: II, 192-221).

Com efeito, no momento em que Milvo se prepara para fazer um contrato formal a ser assinado pelo capitão Vilhalpando e pela cortesã Aurélia, torna-se vítima duma traição. Inesperadamente, a cortesã diz-lhe que já não tem nenhum interesse pelo capitão, mas que ama com todo o coração outro espanhol, também com o nome de Vilhalpando. Com bons actores a cena do contrato (Acto IV, cena 5) faria um efeito divertidíssimo no teatro, a que não falta, como em todas as boas comédias, uma nota mais sombria de cinismo e mal-estar. A ideia inicial para o acordo comercial feito pelo parasita para o seu cliente veio-lhe da *Asinaria* de Plauto (Acto IV, cena 1). O comediógrafo português, contudo, trata a situação não só com mais viveza, fazendo maior uso do diálogo, com também com mais profundidade, como se vê pela evolução da personagem de Milvo, que pouco a pouco fica consciente da ambiguidade moral da sua posição. A cena acaba com uma afirmação de Milvo francamente chocante, que destoa do resto do diálogo e revela a angústia subjacente ao exterior confiante do parasita: “Ah, com quanta fadiga ganhamos este inferno!” (RL: II, 235).

Na realidade, a traição de Aurélia produz em Milvo uma mudança psicológica profunda. Mas afinal trata-se de uma comédia e no fim do Acto V tudo acaba bem, embora a alegria das personagens seja só superficial, como era o caso com *Os Estrangeiros*. O que se perde, em ambas as comédias, é a inocência.

Em resumo, pode-se dizer que as comédias constituem a parte da obra mirandina que mais precisa de revisão. São peças que merecem a atenção dos leitores e até dos espectadores de teatro, por várias razões. Aqui apontam-se três:

O cenário italiano, que é uma indicação da abertura de espírito tão típica do primeiro Renascimento português. Foi o aspecto do teatro mirandino menos compreendido pela crítica nacionalista da época do Estado Novo.

As comédias nascem da terra fértil do teatro ibérico dos fins da Idade Média e do teatro clássico. Miranda cria algumas personagens, especialmente servidores e parasitas, de uma originalidade e de uma profundidade consideráveis.

A linguagem das peças é geralmente viva e espirituosa, como se depreende das citações incluídas neste artigo. Ao contrário de *La Celestina*, obra praticamente incompreensível sem a ajuda de um comentário extenso, ou das comédias portuguesas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que continuam incompreensíveis precisamente por falta de comentários, *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos* são lúcidos e acessíveis ao leitor moderno.

**Abstract:** Critics of Sá de Miranda have never understood his plays, *Os Estrangeiros* and *Os Vilhalpandos*, because they seem to inhabit a world which is very different from that of the serious satirical poetry for which he is best known. Even the dates conventionally given to the composition of the plays seem highly problematic. Here an attempt is made to establish a reasonable basis for the dating of the comedies. The long established belief that they are a disguised comment on Portugal is also a fantasy originally invented by the nationalistic scholars of the Salazar era. In fact, they are witty and well informed depictions of Italian life and manners, written for an audience, most likely the Portuguese royal family, which was keenly interested in such matters. The sources of the plays are also examined. Sá de Miranda knew and reacted to the *autos* of Gil Vicente, and to Spanish humanistic comedy, as well as to the Roman comedy of Plautus and Terence and of their Italian imitator, Ariosto. There is a discussion of the two versions of *Os Estrangeiros* and of the later *Os Vilhalpandos* which shows how Sá de Miranda moved from a static, rhetorical conception of drama to one which is more truly theatrical. However, in both plays there are well-drawn characters, particularly the parasites or go-betweens, with whose difficult lives, as the servants of various masters, Sá de Miranda had a keen sympathy.

**Key words:** Sá de Miranda. Comedy. Rome. Renaissance. Terence.

## Referências Bibliográficas

ASENSIO, Eugenio. 'Memorias de un Fidalgo de Chaves (1510-1517). Descripción de la Roma de Julio II y León X'. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, n. 13, p. 7-28, 1970.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. 'A construção da história da literatura e a dinâmica do cânone escolar: o caso de Bernardim Ribeiro'. *Península*, Lisboa, n. 1, p. 131-148, 2004.

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feiticeiras, saluadores e nigromantes no século XVI*. Lisboa: Universidade Aberta, 1987.

COMEDIA LLAMADA SERAFINA. Valência, 1521. Ed. ut. edição de Glen F. Dille. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979.

COSTA, António Domingues de Sousa. *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*. Lisboa: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995. v. XII (1521-1525); v. XIII (1526-1529). Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1999.

CRUZ, M. de Sampaio Themudo Barata de Azevedo. *As Regências na Menoridade de D. Sebastião: elementos para uma História Estrutural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. v. 2.

DELICADO, Francisco. *Retrato de la lozana andaluza*. Veneza, sem nome de impressor, 1528. Ed. ut. *Retrato de la lozana andaluza*. Edição de Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1985.

DELUMEAU, Jean. *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du xvie siècle*. Paris: E. de Boccard, 1959. v. 2.

DESWARTE, Sylvie. *Ideias e imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: DIFEL, 1992.

EARLE, T. F. *The Comedy of the Foreigners: Renaissance Sicily through Portuguese Eyes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

\_\_\_\_\_. 'Sá de Miranda's Roman Comedy'. In: LOWE, K. J. P. (Ed.). *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 153-163.

\_\_\_\_\_. 'Rhetoric and Drama: The Two Versions of Sá de Miranda's *Os Estrangeiros*'. In: GRIFFIN, Nigel et al. *Culture and Society in Hapsburg Spain*. Londres: Tamesis, 2001. p. 35-44.

\_\_\_\_\_. 'Traição e amargura nas comédias de Francisco de Sá de Miranda'. In: SOUSA, Maria Leonor Machado de et al. *Em louvor da linguagem: homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 87-96.

EPSTEIN, Stephan R. *An Island for itself: economic development and social change in late medieval Sicily*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GÓIS, Damião de. *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*. Lisboa: Francisco Correa. Ed. ut. 1949. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1566. v. 1.

KNECHT, R. J. *Francis I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

LAPA, Rodrigues. *Poesias de Sá de Miranda*. Lisboa: Textos Literários, 1962.

LEVASSEUR, E. *Mémoire sur les monnaies du règne de François I*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.

MOSS, Ann. *Printed Common-place Books and the Structure of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NICCOLI, Ottavia. 'High and Low Prophetic Culture in Rome at the Beginning of the Sixteenth Century'. In: REEVES, Marjorie. (Ed.). *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 203-222.

PENNINGS, Joyce. 'Semi-Religious Women in 15th Century Rome'. *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, n. 47, p. 115-45, 1987.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1962.

REMÉDIOS, J. Mendes dos. 'As comédias de Sá de Miranda'. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, n. 11, p. 1038-1076, 1933.

ROIG, Adrien. *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SMITH, Denis Mack. *A History of Sicily: Medieval Sicily, 800-1713*. Londres: Chatto & Windus, 1968.

TAVANI, Giuseppe. 'As características nacionais das comédias de Sá de Miranda'. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 413-428.

VICENTE, Gil. *As obras*. Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. v. 1.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ASPECTOS DIALÓGICOS DA ÉCLOGA *BASTO* DE SÁ DE MIRANDA<sup>41</sup>

O poema-diálogo *Basto* de Sá de Miranda, normalmente conhecido em Portugal como «a écloga *Basto*» é uma das poesias mais conhecidas do Renascimento português. O grande número de edições, especialmente nos séculos XVII e XX, é uma indicação da sua popularidade, pelo menos entre os académicos. Contudo, esta popularidade é difícil de explicar, uma vez que o poema é normalmente lido como se fosse uma diatribe contra a humanidade, pronunciada por apenas um falante do diálogo, o azedo e misantropo Gil. Mas Gil não é o único falante. O parceiro, o sociável Bieito, é também autorizado a falar longamente, e se as suas intervenções forem levadas em consideração, o poema enquanto um todo ganha imenso em termos de interesse humano e literário.

Apesar de ser uma écloga, *Basto* tem sido, desde o século XVII, classificado dentro da poesia satírica de Sá de Miranda, o que mostra que parte da dificuldade em entender o poema consiste em saber a que género pertence. A crítica moderna pode talvez ser datada a partir da *História da Cultura em Portugal* de António José Saraiva, dos anos 50, altura em que *Basto* e as outras sátiras mirandinas pareciam importantes por representarem um desafio à ordem vigente. Saraiva, e muitos outros, admirava o forte individualismo do poeta, as suas denúncias de corrupção na corte, ainda mais pungentes porque o autor tinha sido

---

<sup>41</sup> Tradução do Dr. Nuno Duarte de Carvalho

ele próprio um cortesão, e as suas críticas veementes à injustiça social<sup>42</sup>. Nos anos 80 a origem intelectual do estoicismo das opiniões éticas de Sá de Miranda era o foco das atenções<sup>43</sup>. Mais recentemente, Helder Macedo mostrou que existem aspectos estóicos mesmo na poesia erótica mirandina, quando ele aponta para a sem-razão da cegueira dos amantes e dos encantos mágicos.<sup>44</sup> Mesmo assim, olhando para o último meio século de trabalho crítico sobre este texto chave do renascimento português, é difícil evitar a conclusão de que a concentração no seu conteúdo social e filosófico deixou de lado outras considerações que podem ter sido igualmente importantes para o poeta. Mesmo um crítico como Alexandre M. Garcia, que consegue reconhecer no debate aquilo a que chama «a proverbial urbanidade dos pastores», fica desiludido pelo facto de Gil e Bieito não concordarem e por o poema como um todo parecer um «diálogo de surdos»<sup>45</sup>. No entanto, para mim o facto essencial do poema é precisamente que eles não concordam, que era possível, nos primeiros anos do renascimento português, que pontos de vista divergentes fossem debatidos sem rancor e num espírito de amizade.

Talvez os críticos tenham sido levados a uma visão unilateral de Sá de Miranda por este ter sido bem sucedido ao criar uma auto imagem austera de um indivíduo solitário que condena uma geração inteira a partir da sua casa isolada no meio da mais pura natureza. A imagem, que é fácil de extrapolar de *Basto* ou da “Carta a António Pereira”, também se encontra nas páginas do biógrafo anónimo do poeta, do século XVII, cujo trabalho é tão frequentemente citado pelos críticos do século XX.

---

<sup>42</sup> António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, 3 vols (Lisboa: Jornal do Fôro, 1950-62), II, pp. 606-31, especialmente pp. 623-28. Para uma exposição contemporânea destas opiniões ver Saulo Neiva, *Au nom du loisir et de l'amitié* (Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999), pp. 157-64.

<sup>43</sup> Ver T. F. Earle, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, tr. de Isabel Penha Ferreira (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), pp. 71-104 e dois artigos muito importantes de Maria Vitalina Leal de Matos, «Reler Sá de Miranda» e «Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia», in *Ler e escrever* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), pp. 137-43 e 145-68.

<sup>44</sup> Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no renascimento português* (Porto: Campo das Letras, 1998), pp. 218-28.

<sup>45</sup> Alexandre M. Garcia, *Poesia de Sá de Miranda* (Lisboa: Comunicação, 1984) p. 397.

A biografia inspirou inclusive o título de um estudo crítico recente de Américo António Lindeza Diogo, *As lágrimas de Miranda*<sup>46</sup>. As lágrimas em questão são as que o poeta aparentemente vertia quando reflectia sobre os males contemporâneos, mesmo quando recebia visitas. Contudo, no mesmo parágrafo o biógrafo regista também o gosto de Sá de Miranda por música e a sua generosa, talvez excessivamente generosa hospitalidade, um pormenor que sugere que nem sempre foi o profeta lacrimoso do desastre<sup>47</sup>.

Esta imagem não era certamente a única que o poeta queria projectar. Começou a carreira como um dramaturgo urbano e espirituoso da vida social italiana. Durante muitos anos foi cortesão, em Lisboa e na altamente sofisticada corte de Roma<sup>48</sup>. Em idade mais avançada Sá de Miranda abandonou a corte portuguesa e reformou-se na rural e distante província do Minho. Mas isto não quer dizer que se tenha esquecido de tudo o que tinha aprendido em Roma e Lisboa. A vida na corte depende em particular de saber formar uma rede de contactos, de amizade, portanto, real ou fingida, e da arte da conversa. Estas foram as lições que o poeta absorveu, através da experiência pessoal e das suas leituras, e encontram expressão no tom amigável presente nas sátiras e especialmente em *Basto*.

Porém, uma nova leitura de *Basto* terá que começar com algumas considerações acerca de que tipo de poema se trata. Como foi dito atrás, uma forma tradicional de nos referirmos a ele, usada desde o século XVI, é como uma égloga. Na medida em que é uma conversa entre dois pastores, Gil e Bieito, *Basto* deve pertencer ao género pastoril, mas não da forma normalmente praticada no Renascimento português, mesmo pelo próprio Sá de Miranda. A particularidade mais notável de *Basto* é o

---

<sup>46</sup> Américo António Lindeza Diogo, *As lágrimas de Miranda* (Coimbra: Ângelus Novus, 1995).

<sup>47</sup> «Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda», in Francisco de Sá de Miranda, *Obras Completas*, ed. por Rodrigues Lapa, 2 vols, II (Lisboa: Sá da Costa, 1977), pp. vii-viii (xiii).

<sup>48</sup> Para informação actualizada sobre este período da vida do poeta, ver as referências a Sá de Miranda em *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*, vols 10-13, editados por Francisco da Gama Caeiro, António Domingues de Sousa Costa e outros (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica (vol. 10), Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (vols 11-12) e Fundação para a Ciência e Tecnologia (vol.13), 1991-9).

tema. Gil e Bieito não falam sobre o amor, ou a poesia do amor, como é normal nas éclogas, incluindo as escritas por Sá de Miranda, mas sobre um tópico bastante diferente, as vantagens e desvantagens da vida solitária.

O estatuto ambíguo de *Basto* já é há muito reconhecido. Em 1626 um editor anónimo publicou-o, juntamente com uma selecção de cartas em verso, num livro intitulado *Satyras*, e, no extremamente erudito prefácio justificou o termo dizendo que o poeta «com tamanha verdade, & abundancia, reprende, & discursa em várias materias, temperando tudo com a graça, & agudeza de seu engenho»<sup>49</sup>. Ou seja, *Basto* e os outros poemas são sátiras porque lidam com uma variedade de tópicos e porque são espirituosos. É um aspecto da poesia que, como vimos, foi retomado pelos críticos do século xx. Mas quando chegamos ao texto do poema, este continua a chamar-se «Ecloga». Há também um terceiro género ao qual o poema pode dizer-se pertencer, também reconhecido pelo editor portuense quando introduz uma das muitas versões diferentes de *Basto* que Sá de Miranda parece ter deixado circular num manuscrito. A este poema ele chama «Dialogo, (sic) ou Satyra» e, depois na página de título «Dialogo»<sup>50</sup>.

O facto de *Basto* poder, pelo menos até um certo ponto, partilhar os aspectos do diálogo renascentista faz com que seja possível argumentar que é possível uma leitura do poema muito diferente da tradicional. Se *Basto* pode ser relacionado com o mundo super-civilizado de Castiglione ou Bembo, então o facto de ele próprio ser um diálogo civilizado e amigável, e não uma diatribe unilateral, torna-se mais fácil de contemplar.

Sá de Miranda conhecia, seguramente, pelo menos um dos diálogos que foram escritos em Itália durante a Renascença. Menciona *Gli Asolani* de Bembo pelo nome, como um dos textos que ele e o amigo António Pereira liam depois do jantar, e há algumas evidências de que partilhava as visões sobre o amor do eremita cujo discurso ocupa a parte central do

---

<sup>49</sup> *Satyras* de Francisco de Saa de Miranda (Porto: João Rodrigues, 1626; facsimile Lisboa: Mundo do Livro, 1958), página não numerada.

<sup>50</sup> *Satyras*, pp. 187 e 189.

terceiro e último debate<sup>51</sup>. Não se refere directamente a *Il Cortegiano*, o mais célebre de todos os diálogos renascentistas, mas é perfeitamente possível que o tenha conhecido, uma vez que a pessoa a quem Castiglione dedicou a sua grande obra foi D. Miguel da Silva, o patrono de Sá de Miranda durante os anos que passou em Roma.

O que Basto tem em comum com o diálogo tal como é desenvolvido em Itália é o tema filosófico, o cenário e o tom de amigável discussão. *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Ladino, por exemplo, tem como tema principal as virtudes relativas da vida contemplativa e da vida activa, um tópico muito parecido com o discutido por Sá de Miranda<sup>52</sup>. Não é um assunto levantado em *Il Cortegiano*, mas o diálogo de Castiglione tem em comum com *Basto* o facto de ambas as obras serem no fundo discussões elegantes em que nenhum falante consegue impor a sua visão do mundo nos outros.

Era uma convenção do diálogo italiano que este deveria ser feito num cenário agradável, distante do bulício e agitação da cidade grande. Apesar de *Il Cortegiano* ter lugar na corte, é na pequena corte de Urbino, não na de Roma ou de outros centros onde Castiglione passou a maior parte da sua carreira diplomática. Cada um dos três livros de *Gli Asolani* começa com uma descrição elaborada dos jardins da Rainha de Chipre em Asolo, outra cidade pequena, onde as personagens se encontram para falarem. O cenário de *Basto*, uma floresta inabitada, casa do misantropo Gil, é mais remoto do que qualquer desses e reflecte o pessimismo do autor em relação à sociedade portuguesa. Ainda assim, partilha com os escritores italianos o sentimento de que os problemas humanos precisam de ser resolvidos num lugar onde a presença humana não seja excessivamente óbvia.

---

<sup>51</sup> O mais fiável texto dos poemas satíricos é de Sá de Miranda, *Poemas Escolhidos*, ed. José V. de Pina Martins (Lisboa: Verbo, 1969). Para a referência a *Gli Asolani* ver p. 99 vv. 146-8. Referências a esta edição são normalmente feitas entre parêntesis no texto. Para o paralelismo entre as ideias sobre o amor de Sá de Miranda e de Bembo, ver T. F. Earle, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, tr. de Isabel Ferreira (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985), pp. 51-2.

<sup>52</sup> Ver J. R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione: A Reassessment of The Courtier* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1978) p. 47.

Contudo, antes de entrar na análise do debate relaxado e amigável dos camponeses de Sá de Miranda, deve-se apontar alguns dos traços do poema que o diferenciam da tradição do diálogo italiano. O mais óbvio é o uso do verso, em que Sá de Miranda parece ter sido o único em Portugal. Houve, no entanto, um paralelo em Espanha. O poeta e dramaturgo Juan del Encina, aproximadamente vinte anos mais velho do que Sá de Miranda mas, como ele, um padre em ordens menores com muitos anos de residência em Roma, escreveu por volta de 1511 uma égloga, às vezes chamada a «Écloga de Cristino y Febea», que aflora alguns dos temas de *Basto*. Cristino quer retirar-se do mundo e tornar-se um eremita, como diz ao amigo Justino, mas depois da intervenção do deus do amor e de uma ninfa acha a vida religiosa impossível. O gérmen de *Basto* está aqui, uma vez que a necessidade de companhia feminina também impede Gil de viver sozinho. Mas Encina não apresenta o tom filosófico de Sá de Miranda e a introdução de figuras mitológicas dá à sua égloga um tom mais convencional<sup>53</sup>.

A extrema rusticidade das personagens de Sá de Miranda também as distingue das participantes no diálogo italiano. As personagens dos diálogos italianos tendem a ser figuras históricas. Os escritores não italianos são mais susceptíveis de encherem os seus diálogos com personagens inventadas, mas normalmente os participantes são pessoas elegantes, e muitas vezes cortesãos<sup>54</sup>. Contudo, os dois participantes no diálogo de Sá de Miranda são tudo menos isso. Gil, pelo menos em teoria, rejeita todas as formas de associação humana, o que deve incluir as cortes. O seu amigo Bieito vive à vontade com os seus semelhantes mas relata com humor auto-reprovador uma visita desastrosa que fez uma vez à cidade, da qual teve a felicidade de escapar para voltar à sua aldeia (vv. 531-50). Sá de Miranda, com o seu horror à corrupção citadina em Portugal, queria

---

<sup>53</sup> Ver Juan del Encina, *Obras Completas IV Teatro*, ed. por Ana Maria Rambaldo (Madrid: Espasa-Calpe, 1983), pp. 135-55 para o texto da égloga, que nesta edição não tem título. Sobre a vida de Encina ver Henry W. Sullivan, *Juan del Encina* (Boston: Twayne, 1976), pp. 20-33. Os meus agradecimentos a Dr. Jane Whetnall e a Prof. Alan Deyermond por por ter-me cedido estas referências.

<sup>54</sup> Ver Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 10.

deixar bem vincado que boas maneiras, boas conversas e amizade podem existir em qualquer lugar. A conversa dos dois camponeses é, certamente, civilizada até ao mais alto grau.

Com efeito, é a sua natureza civilizada que mais aproxima o diálogo de Sá de Miranda dos modelos italianos, principalmente de *Il Cortegiano*. Sá de Miranda e Castiglione perceberam a importância de dar e receber numa conversa; ambos escreveram diálogos genuínos em que cada personagem contradiz as afirmações da outra, deixando assim em dúvida o significado geral das suas obras<sup>55</sup>.

Gil e Bieito são civilizados mas não instruídos. Sá de Miranda teve o cuidado de escolher um nível de discurso apropriado ao seu estatuto social humilde, e as alusões clássicas que são uma parte tão importante de alguns dos outros poemas satíricos estão completamente ausentes de *Basto*. Ainda assim o modelo do debate deve ter tido origem na aprendizagem clássica e outra de que Sá de Miranda usufruiu nos anos que passou nas cortes de Portugal e Itália.

Um dos textos mais úteis sobre conversação a que Sá de Miranda pode ter tido acesso foi *De Officiis* de Cícero. Peter Burke afirma que os primeiros manuais modernos sobre conversação e boas maneiras, incluindo o *Il Cortegiano*, são «notas de rodapé sobre Cícero»<sup>56</sup>. Na dissertação Cícero consegue dizer, em poucas linhas, todos os preceitos necessários para um discurso civilizado. Alguns deles estão listados aqui:

A conversa, «*sermo*», deve ser «*lenis minimeque pertinax*» (calma e de forma alguma insistente). Deve ser engraçada «*insit in eo lepos*». O princípio da «*vicissitudo*» (reciprocidade, alternância) deve ser sempre mantido – por outras palavras, cada falante deve dar ao outro a oportunidade de falar. Sentimentos violentos «*perturbationes*» devem ser evitados e é essencial «*et vereri et diligere*» (respeitar e valorizar) aqueles para quem falamos. Se um amigo quiser fazer uma reprimenda «*obiurgatio*» deve fazê-lo sem raiva e para o bem da pessoa em questão. Por fim, Cícero diz que não

---

<sup>55</sup> J. R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione*, pp. 60-3.

<sup>56</sup> Peter Burke, *The Art of Conversation* (Cambridge: Polity Press, 1993), p. 96.

devemos falar demasiado sobre nós próprios, «*falsa praesertim*» (especialmente se o que dizemos não é verdade)<sup>57</sup>.

Os dois camponeses mirandinos seguem rigorosamente os preceitos de Cícero. Há um elaborado processo de estruturação na écloga a ser discutido com mais pormenor adiante, pelo que o diálogo só começa depois das observações do poeta, falando com a sua própria voz, e da personagem Basto, o «representador», ou director de cena. Depois Bieito é o primeiro camponês a falar, com palavras verdadeiramente amigáveis, apesar de conterem uma censura medida.

«Que é isto Gil, que andas triste?» (v. 141), começa, e a sua preocupação com o amigo ocupa a totalidade do seu discurso de sessenta linhas, no qual a palavra «amigo» ocorre cinco vezes. Não diz uma única palavra sobre si próprio, excepto para censurar Gil por não ter ido visitá-lo (vv. 151-5 e 169-70), mas as críticas são atenuadas pelas memórias de dias melhores, em que Gil costumava ser simpático para com as crianças e dotado em música.

Gil permite este procedimento sem interrupção, mostrando assim o seu apego ao princípio da «*vicissitudo*», que mantém durante todo o diálogo, no qual ambos os interlocutores falam longamente. Quando responde, é ansioso por dizer que Bieito é seu amigo: «Seja, amigo meu Bieito, / A ta vinda em hora boa» (vv. 201-2), e a resposta mostra também o respeito (*et vereri et diligere*) que sente em relação às palavras do amigo, uma vez que as ouviu claramente. «Respondendo ao que dizes» (v. 206), começa, e não é retórica oca, já que explica por que deixou a aldeia, sendo as suas razões por não gostar de mexericos (vv. 211-20) e a necessidade de começar uma nova vida antes de ser tarde demais (vv. 221-30 e 271-90).

Bieito tenta, nesta altura, convencer Gil de que ele estaria melhor se vivesse com outras pessoas, através da deliciosa fábula da loucura colectiva que atingiu uma comunidade no «dia de Maio» (vv. 301-30). Há uma excelente análise da história feita por Macedo, que correctamente

---

<sup>57</sup> Sá de Miranda pode não ter conhecido a tradução de D. Pedro do *De Officiis*, ainda em manuscrito no seu tempo. Uma vez que, indubitavelmente, ele podia ler o original, usei o texto latino editado por M. Winterbottom (Oxford: Clarendon Press, 1994), I. 134-7. As traduções são minhas.

salienta a forma como Bieito reconhece que a moral da história «podia ser julgada como irracional da perspectiva de Gil»<sup>58</sup>. A condescendência de Bieito para com Gil, e o seu humor, parecem ser o exemplo perfeito do «*sermo minimeque pertinax*» recomendado por Cícero.

Naturalmente, Gil não concorda que a vida em comum valha alguma coisa, e muito menos a loucura, mas na sua discordância é cuidadoso em evitar qualquer sentimento violento. Chega a concordar em parte com Bieito admitindo que a vida solitária tem desvantagens (vv. 336-40) e explicando que antes de tomar a decisão de seguir essa vida tentou, sem conseguir, viver em diferentes aldeias (vv. 341-3). Contudo, tem que se admitir que à medida que o diálogo se desenvolve Gil começa de alguma forma a desviar-se do estrito preceito ciceroniano. Começa por ser insistente, «*perlinax*», na sua condenação da malvadez humana e, inevitavelmente dada a sua determinação em estar sozinho, fala muito sobre si próprio. Bieito, por outro lado, esforça-se por manter a conversa no tom adequado. Nunca fala sobre si próprio, excepto para contar a história da auto-reprovação já mencionada, e mantém o sentido de humor, principalmente na história do «bacarote honradiço», vv. 511-30.

Ainda assim, e apesar de toda a sua insistência, Gil sabe quando acabar com uma discussão, tal como Cícero aconselhara: «*sit desinendi modus*»<sup>59</sup>. Quando o sol se põe diz: «Deixemos esta demanda / mal-avinda para outra hora» (vv. 723-4) e convida Bieito para jantar. Bieito recusa, não porque a discussão ameace tornar-se «mal-avinda», mas porque sabe que mais cedo ou mais tarde Gil regressará à aldeia à procura de companhia feminina, e nessa altura poderão retomar a conversa (vv. 739-47).

Assim, *Basto* não é um debate unilateral, no qual Gil ganha e Bieito perde. A vontade de ambas as personagens em continuarem a conversa noutra altura é uma indicação de que nenhum deles acredita ter ganho ou perdido, e o resumo ambíguo feito pelo «representador» salienta o mesmo facto (vv. 757-60). Bieito está muito longe de ser apenas um contraste de Gil. Ele é uma personagem bastante diferente cujo bom humor e

---

<sup>58</sup> Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do olbar*, pp. 225-6.

<sup>59</sup> Cícero, *De Officiis*, I. 135.

modéstia são aquilo que se esperaria do proponente da vida em sociedade. Como toda a gente sabe, na dedicatória de *Basto*, Sá de Miranda expressa explicitamente a sua simpatia por Gil. (vv. 41-3). Mas ele próprio continua: «Eu porém não aporfio, / que a cada um seu gosto manda» e à medida que o diálogo se desenrola é mostrado que a posição de Gil é insustentável, uma vez que não consegue viver de acordo com os seus próprios padrões.

*Basto* é um verdadeiro diálogo, em que opiniões irreconciliáveis são discutidas num ambiente de tolerância. E este é, de facto, o significado do poema, não que ou Gil ou Bieito estão certos, mas que o debate livre e civilizado, em que cada uma das partes respeita e aprende com a outra, é a única forma de compreender a variedade da opinião humana. *Basto* é um poema inclusivo, não exclusivo, e mesmo que Sá de Miranda acreditasse que o debate livre só poderia ter lugar na placidez do campo, os códigos pelos quais o debate é regulado foram aprendidos pelo poeta na cidade e na corte.

É agora chegada a altura de voltar à elaborada estrutura que Sá de Miranda construiu para *Basto*, porque embora admire os seus conversadores rústicos, especialmente Gil, parece manter alguma distância em relação a eles. Por isso o diálogo entre Gil e Bieito só começa depois da dedicatória, endereçada ao aristocrata Nuno Álvares Pereira, e de um longo discurso da personagem Basto, talvez um pseudónimo de António Pereira, um amigo íntimo do poeta, irmão de Nuno Álvares e o dono do estado de Cabeceira de Basto. Basto introduz o debate mas não participa no mesmo.

Este tipo de estrutura é também comum nos diálogos italianos. Virginia Cox vê-a como uma estratégia para manter o decoro, por permitir ao autor do diálogo não parecer dominar a conversa de uma forma pouco elegante<sup>60</sup>. Este pode ser o caso de *Basto*, mas a grande diferença em termos de estatuto social entre os aristocratas que observam o diálogo e os camponeses que nele participam sugerem outras interpretações. Seguramente liga *Basto* à composição pastoril. Há muitas églogas, incluindo várias do próprio Sá de Miranda, em que a dedicatória a um aristocrata

---

<sup>60</sup> Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue*, pp. 41-2.

é seguida por canções de simples pastores, que podem ser vistos como sendo parte de um entretenimento em benefício dos seus senhores nobres<sup>61</sup>. Mas, em *Basto*, estão em causa questões mais profundas, uma vez que Gil e Bieito fazem muito mais do que entreter. O diálogo mostra que eles têm acesso a uma forma de vida ideal, de tolerância e amizade, que é de certa forma negada aos nobres que observam as suas vidas, mas não podem partilhá-las.

Aqui há evidências do profundo pessimismo de Sá de Miranda em relação à sociedade portuguesa, «as lágrimas de Miranda». No entanto, *Basto* é também um poema que oferece uma mensagem de esperança. Trata de pessoas com opiniões e estilos de vida incompatíveis, que mesmo assim, interagem de forma civilizada, unidas pela amizade. Não é a sua parcialidade, mas a sua capacidade para ver e dar expressão aos dois lados da questão que faz do diálogo de Sá de Miranda uma das mais altas expressões de valores humanos no Renascimento português.

---

<sup>61</sup> Ver por exemplo *Nemoroso*, em que o poeta, dedicando uma vez mais o seu trabalho a um membro da família Pereira (António), lhe diz: «Oíd vuestros pastores / Que riñen, y otros cantan sus amores». Ver Sá de Miranda, *Obras Completas*, ed. Lapa, I, p. 216, vv. 7-8.

(Página deixada propositadamente em branco)

**AS DUAS VOZES DE SÁ DE MIRANDA:  
A «CARTA A ANTÓNIO PEREIRA»**

Tradicionalmente, Sá de Miranda é considerado um poeta de uma única voz, o grito no escuro que denuncia as loucuras e malvadezes da humanidade. Para Rodrigues Lapa, Ferreira era «o solitário das Duas Igrejas», palavras estas que se referem à propriedade em que viveu durante muitos anos.<sup>62</sup> Esta noção de solitude sugere ausência de refinamento, a «rudeza ostensiva» que A. J. Saraiva e Óscar Lopes lhe atribuem na bem conhecida história de literatura.<sup>63</sup> Porém, os proprietários de terras não vivem sozinhos, nem é de facto isso que Sá de Miranda sugere no seu poema. Os seus poemas são afirmações equilibradas, nos quais a expressão da sua convicção moral é acompanhada por outra voz, a da amizade e reconciliação.

Em anos mais recentes, tem-se vindo a assistir a um crescente reconhecimento deste lado mais suave de Sá de Miranda. Hélder Macedo mostrou-nos como, na écloga «Basto», Sá de Miranda parece reconhecer e aceitar o princípio da diferença como algo a valorizar.<sup>64</sup> Este é um ponto importante, também relevante na «Carta a António Pereira». O estudioso brasileiro Saulo Neiva descreveu com um incrível nível de detalhe a importância da amizade entre Sá de Miranda e os poetas da geração seguinte, que o admiravam como mestre, António Ferreira e Diogo Bernardes. Neiva afirma, com alguma propriedade, que Sá de Miranda pode ser considerado o mais amigável do grupo, uma vez que reúne a maior percentagem de

---

<sup>62</sup> Sá de Miranda, 1962, *Poesias*, ed. Rodrigues Lapa, Lisboa, Textos Literários, p. xv

<sup>63</sup> António José Saraiva & Óscar Lopes, sem data, *História da literatura portuguesa*, 4ª ed., Porto, Porto Editora, p. 236.

<sup>64</sup> Fernando Gil & Helder Macedo, 1998, *Viagens do olhar: retrospectiva, visão e profecia no renascimento português*, Porto, Campo das Letras, pp. 224-225.

cartas em verso para os seus pares do que os seus sucessores. Também eles cultivam um *ton nettement plus enjoué*, tom esse que será sujeito de grande parte deste artigo.<sup>65</sup> Mas Neiva está primariamente preocupado com as cartas em verso para um amigo ou conhecido enquanto veículo para *une réflexion sur les transformations des mœurs*.<sup>66</sup> Inevitavelmente, por isso, está mais preocupado com conteúdo do que com tom, mais preocupado em tentar isolar a mensagem do autor do discurso na qual está imbuída.

Contudo, uma análise desse discurso, parece-me, trará algo de novo ao estudo de Sá de Miranda. Assim, o poeta deixa de ser apenas um Jeremias mas um poeta de amizade urbana, amizade essa que num certo grau modifica a rígida componente moralizante que claramente existe na sua poesia.

O cultivo da amizade era uma das características mais atractivas do humanismo renascentista. Num período marcado pelo fanatismo e violência irracional entre povos de diferentes raças e credos, o cuidado que os intelectuais devotavam às suas relações pessoais parece ainda mais louvável. A amizade não era deixada ao acaso: era objecto de estudo, que podia ser aprendido tanto na prática, na altamente sofisticada atmosfera de uma corte e através da leitura. Sá de Miranda teria tido bastantes oportunidades de prática ao mais alto nível na arte da conversação e de estabelecimento de conhecimentos nos muitos anos que passou na corte papal em Roma. Parte da sua aversão pela corte de Lisboa podia advir de considerar que esta não correspondia ao que estava habituado.

Há abundantes evidências na «Carta a António Pereira» das leituras de Sá de Miranda. No poema, o autor menciona pelo nome vários autores espanhóis e italianos cuja obra conhecia e que Sá de Miranda e Pereira tinham estudado em conjunto e mostra também, através de referências e citações, que tinha o vasto conhecimento da literatura clássica latina esperado num estudioso que desenvolvera os seus estudos tanto em Roma como em Lisboa.

---

<sup>65</sup> Saulo Neiva, 1999, *Au nom du loisir et de l'amitié*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, p. 267.

<sup>66</sup> Saulo Neiva, *Au nom du loisir...*, p. 266.

A «Carta» mostra-nos que Miranda deveria ter lido os textos de Cícero sobre a amizade, particularmente o *De Officiis*, que contém uma importante secção sobre conversação (xxxvii, 133-135), e o *De Amicitia*. Dificilmente poderia ter deixado de ter tomado contacto com o mais famoso manual de comportamento cortesão da época, *Il Corteglano* de Castiglione, uma vez que este tinha sido dedicado ao seu patrono, D. Miguel da Silva. Cícero estava disponível para Sá de Miranda em tradução portuguesa e Castiglione em versão espanhola, ainda que um latinista competente, que tinha vivido em Itália, decerto não teria tido necessidade de tais ajudas.<sup>67</sup>

Para Cícero, em particular, a amizade era um dos valores mais caros da vida. No final do diálogo sobre este tema, o orador principal, Lélío, diz que de todos os dons da fortuna e da natureza, nenhum deles se compara à sua amizade com Cipião (*De Amicitia*, xxvii, 102). Esta é a fonte de *iucunditas*, uma palavra que, juntamente com os seus derivados, surge várias vezes no texto e é glosada por Lewis e Short no seu dicionário de latim como «afabilidade, encanto, gozo, satisfação». Mas o dever de um amigo não consiste apenas em ser agradável. Ele tem de saber dar e receber conselhos, ou mesmo críticas, *obiurgatio*, ainda que sem ser ofensivo (xxiv, 88-89).

Uma das vozes a ser ouvida na «Carta a António Pereira» é uma voz de amizade. Não é a única voz deste poema complexo: o moralista dirigindo a sua mensagem ao mundo em geral também se encontra presente. Mas a carta é também uma genuína mensagem entre amigos. As duas figuras históricas, Sá de Miranda e Pereira, eram bastante próximas<sup>68</sup> e muito deste poema exprime, de várias formas, a alegria – *iucunditas* – da amizade. Essa alegria permanece, apesar do poema ser, em parte, uma crítica a Pereira, Senhor de Basto, que, para alarme do poeta, «se partiu

---

<sup>67</sup> Cicero, 1948, *Livro dos ofícios*, ed. Joseph M. Piel, Coimbra, Acta Universitatls Coimbrigensis. O manuscrito é traduzido pelo príncipe D. Pedro (1392-1449); Maria Leonor Carvalhão Buescu (ed.), 1982, *Tratados da amizade, paradoxos e sonbo de Cipião*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. A tradução quinhentista de Duarte de Resende foi primeiramente publicada em 1531. A tradução de Boscán do *Il Corteglano* foi publicada pela primeira vez em Barcelona, no ano de 1534.

<sup>68</sup> António Dias Miguel, 1980, «António Pereira Marramaque, senhor de Basto», *Arquivos do centro cultural português*, 15, pp. 181-187.

para a Corte co'a casa toda». No entanto, esta crítica – *obiurgatio* – é transmitida da forma mais agradável possível. Sá de Miranda está também consciente de que a amizade não tem um sentido único, mas que, pelo contrário, envolve dar e receber, como Cícero sugerira. O poeta tem em mente o seu correspondente e, em várias formas, faz concessões à sua própria opinião. Na verdade, Sá de Miranda não quer perturbar a sua amizade com Pereira mas sim persuadi-lo a regressar às suas terras.

Uma das formas de expressar a alegria da amizade, e simultaneamente veicular uma crítica, é através do humor. Desta forma a carta começa e termina com um tom ligeiro. Há uma clara ironia cômica na justaposição em v.1 da exótica moeda indiana, «pardau» com o topónimo robustamente português, Cabeceira de Basto, e a sua «casa antiga» e a sua «torre».<sup>69</sup> O perigo representado pelo aparentemente insignificante objecto estrangeiro é uma vez mais objecto da famosa anedota em vv. 14-15 acerca da canela, que «o Reino nos despovoa». O bathos deliberado das últimas linhas do poema é também intencional, para criar um tom apropriado a uma comunicação amigável. A menção a assuntos mais sérios, como «perda», «dor» e «migoa» é completada por uns versos sobre os frutos e as trutas que aguardam Pereira se este apenas regressasse a casa.

As concessões que Sá de Miranda faz às opiniões de Pereira podem ser encontradas em diferentes secções do poema. Quase no início, Miranda admite que a vida no campo é por vezes aborrecida e os habitantes do campo mal-informados e «pouco certos,/muito desarrezoados» (vv. 56-60). Esta opinião é atribuída a Pereira, mas o poeta apoia-a: «Direis, e eu não vo-lo nego.». Esta é uma importante concessão, mesmo se, imediatamente em seguida, Sá de Miranda louva a liberdade e salubridade da vida campestre. Volta posteriormente à bruteza das pessoas do campo, que noutros aspectos são admiráveis, nos versos sobre os «antigos Padres primeiros», que eram «...santamente grossos,/sem mal como os seus cordeiros» (vv. 222-225).

---

<sup>69</sup> A versão mais fidedigna do poema é a de Sá de Miranda, 1969, *Poemas escolhidos*, ed. José V. de Pina Martins, Lisboa, Verbo. O número dos versos dado depois das citações refere-se a esta edição. As moedas indianas podem ter sido herdadas por Pereira do seu meio-irmão mais velho, governador de Malaca, que aí morreu em 1544. António Dias Miguel, «António Pereira Marramaque, senhor de Basto», p. 148.

Mais importante ainda para a manutenção da relação de amizade entre os dois é o valor que o poema atribui a uma cultura literária partilhada. A comunhão intelectual era, para Cícero e para os humanistas em geral, uma das maiores alegrias da amizade. A forma, supostamente popular, da «redondilha» pode disfarçar o grande peso das alusões clássicas e bíblicas que o poema contém. Neste aspecto, o texto é inteiramente diferente de outro famoso poema de Sá de Miranda em «redondilhas», a écloga Basto, que é genuinamente popular e evita alusões cultas quase inteiramente.<sup>70</sup>

Esta mostra de conhecimento na carta a Pereira surge sob várias formas. Sá de Miranda refere incidentes da história clássica, Viriato, v.21, Cineas, autor de uma graça citada por Plínio, v.45, Cincinato e Serrano, v.274. Sá de Miranda está tão confiante que Pereira o consegue acompanhar que simplesmente alude a Cleópatra, vv. 111-120, sem a nomear. Há ainda uma breve referência ao mito de Virbio, vv. 246-255. O interesse de Pereira na Bíblia é bem conhecido.<sup>71</sup> Assim, S. Mateus é citado em vv. 175 e 180, e apenas alguém versado no Antigo Testamento podia perceber a história de Jacob, na forma em que Sá de Miranda a conta vv. 311-320. Aí o detalhe fundamental da visão da escada ligando a terra e o céu é omitido.<sup>72</sup> Contudo, esta visão é precisamente o ponto fulcral da história. Jacob vira os anjos ascender e descender enquanto dormia sob as estrelas usando uma rocha como almofada, ou seja, ao experimentar a vida primitiva do campo. Às gentes da cidade tais experiências estavam vedadas.

Sá de Miranda presta ainda mais uma homenagem à cultura literária de Pereira incluindo um número de referências intertextuais, talvez a textos lidos em conjunto. Michaelis de Vasconcelos reparou no paralelismo com as *Sátiras* de Horácio, e uma das epístolas morais

---

<sup>70</sup> Tem sido sugerido que o verso «Não já eu, crea o nosso Joane», que surge nalgumas das versões de «Basto», v. 467, é uma referência às *Sátiras* de Horácio, I. 6, v. 100. Ver Francisco de Sá de Miranda, 1885, *Poesias*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Max Niemeyer, rpt 1989, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 778.

<sup>71</sup> Ver António Dias Miguel, «António Pereira Marramaque» pp. 138-139. As duas cartas de Pereira, publicadas por Dias Miguel, pp. 188-219, revelam um conhecimento aprofundado, especialmente do Velho Testamento.

<sup>72</sup> Génesis 28.12.

de Sêneca, no. 60, também citada extensivamente.<sup>73</sup> Outro texto clássico bem presente na mente do autor ao escrever a Pereira era o diálogo ciceroniano sobre a velhice, *Cato Maior de Senectute*, frequentemente publicado com o *De Amicitia*. Deste deriva a etimologia humorística em «E de viver juntamente./Houveram convites nome»: *Bene enim maiores accubitionem epularem amicorum, quia vitae coniunctionem haberet, convivium nominaverunt*.<sup>74</sup> Alguns versos abaixo, ao reflectir sobre as alegrias da vida de agricultor, Sá de Miranda cita novamente Cícero:

Tratando co'a madre antiga  
Que, de quanto em si recebe,  
(Não entra engano ou má liga)  
Singelamente se obriga  
A pagar mais do que deve! (vv. 216-220)

*Habent enim rationem cum terra, quae numquam recusat imperium nec unquam sine usura reddit quod accepit, sed alias minore, plerumque maiore cum faenore.*<sup>75</sup>

Pode parecer-nos estranho que Sá de Miranda lesse sobre a velhice enquanto preparação para a sua carta para Pereira, mas o autor estaria perto dos sessenta anos à data.<sup>76</sup> E, neste diálogo, encontram-se também

---

<sup>73</sup> Ver Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, ed. by Carolina Michaëlls de Vasconcelos, pp. 802-803, e T F. Earle, 1980, *Theme and Image In the Poetry of Sá de Miranda*, Oxford, Oxford University Press, pp. 49-52.

<sup>74</sup> «Os nossos antepassados estavam certos ao chamar ocasiões de comunhão aos jantares com amigos, já que estes viviam em comunidade.» Cicero, *De Senectute*, XIII, 45.

<sup>75</sup> «Tiveram de lidar com a terra, que nunca recusa as suas ordens e devolve sempre com juros o que recebe, por vezes com um lucro pequeno, mais frequentemente com bastante» xv, 51. A tradução de Cícero é minha.

<sup>76</sup> Ver António Domingues de Sousa Costa (ed.), 1991, *Chartularium Universitatis Portugalensis*, vol. 10 (1501 -1510), Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, p. xiv, no qual estão citadas evidências úteis para suportar a hipótese de Sá de Miranda ter nascido em 1487. Se Dias Miguel estiver correcto acerca da data na carta (ver nota 8 acima), o poeta teria, pelo menos, cinquenta e sete anos no momento de escrita.

reflexões sobre a amizade e a agricultura, temas que teriam agradado ao autor. Há, indubitavelmente, na poesia de Sá de Miranda aquele «aristocratismo intelectual de raiz ciceroniana», acerca do qual José Cardoso Bernardes escreveu.<sup>77</sup>

É provável que pesquisas futuras revelem outros aspectos da aprendizagem clássica de Sá de Miranda. O que se encontra já a descoberto revela claramente que falava a Pereira com duas vozes. Há a admiração pela vida verdadeiramente primitiva, próxima da natureza, mas, em simultâneo, um tom relaxado, cultivado, o de um falante ou escritor para quem o campo é um escape à cidade mas que não abandonou o conhecimento do aglomerado urbano e o seu cosmopolitanismo. Mesmo o relato da vida ideal do homem primitivo deriva de Séneca, da leitura e não da experiência que o próprio Sá de Miranda teria tido ou desejaria ter tido. E quando, ao citar Virgílio, louva a vida do agricultor, deixa bem claro, tal como Virgílio, que esta não é vida para ele:

Oh! vida dos lavradores!  
Se eles conhecessem bem  
As vantagens que tem... (vv. 211-213)

O dom e a maldição do poeta residem nessa auto-consciência que o impedem de comungar verdadeiramente a vida simples. Ele pode viver no campo, mas o relato das suas leituras de depois do jantar com Pereira, inteiramente constituídas por autores estrangeiros (vv. 164-155), diferenciam-no da maioria dos camponeses.

Ao realçar a preocupação sentida por Sá de Miranda em manter a sua amizade com Pereira e o seu desdém humanístico para com os habitantes do campo cuja vida diz admirar, corre-se um risco de exagero. O poema exprime, sem dúvida, uma profunda repulsa pela vida urbana e a forma como esta foi alterada pela riqueza recém-chegada da Índia. O poema contém passagens de moralismo apaixonado, como, por exemplo, nos

---

<sup>77</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, 1995, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Verbo: s.v. Miranda, Francisco de Sá de.

versos sobre o jogo, vv. 180-200. Contudo, o poeta nunca esquece o seu destinatário e, por duas vezes, parece desculpar-se pelos seus fortes sentimentos, admitindo que não faz sentido importunar alguém que já tomou a sua decisão (vv. 336-337 e 366-370). A voz da amizade pode nem sempre ser a mais ruidosa, mas faz-se ouvir perfeitamente ao longo de todo o poema.

**DOIS COMENTÁRIOS SETECENTISTAS SOBRE A OBRA  
POÉTICA DE FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA**

Creio que foi há mais de 30 anos que soube que existia um comentário manuscrito às poesias de Francisco de Sá de Miranda, feito provavelmente no século XVII e incluído num exemplar da primeira edição das obras, saída em 1595. A informação foi-me fornecida pelo nosso saudoso colega, o Prof. José Vitorino de Pina Martins, que teve o dito volume na sua magnífica biblioteca, e que teve também a gentileza de mo mostrar. Foi um gesto generoso, muito típico dele, para com um jovem investigador estrangeiro.

Os anos passaram, no entanto, sem que eu pudesse examinar com mais pormenor o precioso volume. Finalmente, em Janeiro deste ano, tive a oportunidade de o ler e transcrever no Centro de História do Banco Espírito Santo, que adquiriu a biblioteca do Prof. Pina Martins depois do seu falecimento e a instalou num edifício da Baixa lisboeta, onde pode ser consultada por investigadores. Pôr os livros ao dispor dos estudiosos foi uma decisão, da parte do Banco, dum mecenato realmente esclarecido, porque o fundador da colecção, a qual agora passa a chamar-se Biblioteca e Arquivo de Estudos Humanísticos, não tinha os recursos para fazer dela um centro de estudo. Hoje em dia, porém, graças ao Banco Espírito Santo, é possível passar na biblioteca o tempo necessário para aproveitar a riqueza do acervo, cuja recuperação, que ainda hoje continua, é devida aos esforços de uma equipa chefiada pela Prof. Vanda Anastácio.

Na verdade, o acervo é bem rico, sobretudo na parte que concerne à obra mirandina, porque nele há não só um, mas dois comentários à poesia, um incluído num exemplar da primeira edição – o exemplar

que vi há tantos anos atrás – e o outro, igualmente manuscrito, nas margens dum exemplar da segunda edição, de 1614, edição muito diferente da primeira, e em certos aspectos mais completa.<sup>78</sup> Este comentário, também com toda a probabilidade do século XVII, era para mim completamente desconhecido. Nesta comunicação farei uma descrição dos dois comentários, tentarei sugerir as razões que motivaram o trabalho dos seus vários autores anônimos, provavelmente durante muitos anos, e finalmente indicarei a forma como os comentários podem ter alguma utilidade para o investigador moderno.

O exemplar da edição de 1595 que contém o primeiro comentário a que me referi não é daqueles livros bonitos ou de luxo que o Prof. Pina Martins se prezou de adquirir e exibir na prateleiras da sua biblioteca. Faltam-lhe o rosto e todos os textos liminares que alguém teve o cuidado de copiar à mão, quando o livro foi encadernado, não muitos anos depois da publicação da obra. No entanto, o Prof. Pina Martins sabia bem o valor científico do volume, em outros aspectos modesto, porque contém uma nota manuscrita, que julgo ser da sua autoria, que reza assim: «Exemplar especialmente valioso pelo antigo comentário manuscrito ou anotações contemporâneas ou quasi contemporâneas».<sup>79</sup> Como veremos, a frase «contemporâneas ou quasi contemporâneas» é exagero, mas seria difícil negar o valor do achado.

O nosso saudoso colega acertou também em hesitar entre «comentário» e «anotações», porque o comentarista da edição de 1595, a quem passaremos a chamar 'A' devido ao seu anonimato, poucas vezes exprime opiniões próprias acerca do texto, isto é, poucas vezes comenta. Por vezes, permite-se umas palavras de interpretação, mas prefere normalmente anotar uma palavra ou uma frase de determinado poema, chamando a atenção do leitor para uma passagem paralela na obra de outro autor. De uma forma geral, faz isto com grande precisão, copiando textos e dando referências certas, tão certas, que muitas vezes é possível não só identificar a obra que A está a consultar, mas até a edição.

---

<sup>78</sup> As respectivas cotas são 606 (1) e 635.

<sup>79</sup> Até à data não pude encontrar, entre a vasta produção impressa do Prof. Pina Martins, qualquer referência aos comentários.

A interessava-se por praticamente toda a obra em verso de Sá de Miranda, exceptuando apenas as composições curtas na medida velha. Anota 14 dos 25 sonetos incluídos na primeira edição, e dá atenção especial à ‘Canção a Nossa Senhora’, que se encontra na mesma secção do livro. Examina também toda a poesia satírica do nosso poeta, incluindo a égloga ‘Basto’, e toda a poesia bucólica, quer em português, quer em espanhol, embora da égloga espanhola ‘Nemoroso’ só toque no lamento final, ‘En la muerte del buen pastor Nemoroso, Laso de la Vega’. Na verdade, só há um poema extenso na medida nova do qual não tem nada a dizer, a misteriosa ‘Elegia a uma senhora muito lida’.

Como no caso de todos os comentaristas setecentistas de Sá de Miranda, a identidade de A é totalmente desconhecida. A evidência das leituras sugere que pode ter sido padre. Com efeito, é presumível que só um teólogo tivesse um conhecimento pormenorizado do comentário sobre o Cantar dos Cantares de Frei Luís de Sotomaior, obra vastíssima de mais de mil páginas. Pode-se aventar também a hipótese de A ter sido uma única pessoa. A maneira de anotar os textos não varia muito ao longo do livro, nem tampouco a letra, sobretudo se tomarmos em conta a possibilidade de este comentarista ter trabalhado em Sá de Miranda durante vários anos. No entanto, há uma diferença física nalgumas notas que dá nas vistas: a cor da tinta. A emprega normalmente uma tinta ainda hoje negra, mas às vezes usa uma substância muito mais pálida. É provável que a tinta pálida pertença à fase final do trabalho, quando revia as notas para acrescentar material novo, como por exemplo na nota ao verso «Olhai as aves do ar», da Carta a Mem de Sá.<sup>80</sup> A comenta, em tinta negra, «Videte aves hic do Evango.», e acrescenta em tinta pálida, evidentemente mais tarde, a referência: S. Mateus 6:26. A referência está correcta, como normalmente acontece com este anotador escrupuloso.

Os hábitos precisos de A fornecem alguns dados relativos à data das suas anotações. Como já foi dito, é exagero dizer que são contemporâneas

---

<sup>80</sup> A foliação da primeira edição de 1595 é confusa e irregular. Nesta comunicação as referências reportam-se à edição mirandina de Rodrigues Lapa, 3ª ed., 2 vols (Lisboa: Sá da Costa, 1960-77), II, 75.

da primeira edição de 1595 das obras de Sá de Miranda. No entanto, não deixa de ser verdade que A viveu muito mais perto do período do poeta, que morreu em 1558, do que nós. Lia normalmente edições setecentistas, e algumas do século anterior. Os livros mais recentes que consulta são a 2ª e a 3ª parte dos *Sermões* do Padre António Vieira (1679 e 1683, respectivamente), que cita uma só vez, e uma obra mais relevante para esta questão, o comentário às *Rimas* de Camões da autoria de Manuel de Faria e Sousa, de 1685. Já que A dá o número da coluna do comentário, deve ter citado a versão impressa, e não a manuscrita, como às vezes acontecia (PIRES, 1987: 89).

O único poeta português que A cita, além de Camões e o próprio Sá de Miranda, é o épico Gabriel Pereira de Castro, cuja *Ulisseia* saiu pela primeira vez em 1636, isto é, muitos anos depois da morte de Sá de Miranda, que ocorreu em 1558. (Note-se, de passagem, como o anotador acumula não fontes, mas passagens paralelas). Sempre que se refere a esta obra, A chama-lhe *Primeira Ulisseia*, o que indica que cita a primeira edição, mas depois de a segunda ter saído, em 1642/43. Este facto leva-nos a supor que o anotador trabalhou na segunda metade do século XVII. De facto, nunca cita um livro oitocentista.

O caso do outro comentário à obra mirandina existente na Biblioteca e Arquivo de Estudos Humanísticos é algo diferente, a começar pela edição utilizada, a segunda, de 1614. É evidente também que este comentário é da autoria de mais de uma pessoa, que designaremos B e B2, porque, como o seu confrade A, são anónimos.

Em primeiro lugar, B e B2 distinguem-se pela letra. A de B é redonda; a de B2 muito mais vertical e angular. A maneira de tratar os textos mirandinos também é diferente, já que B é um comentador no verdadeiro sentido da palavra, que exprime noções suas acerca das poesias além de encontrar fontes e passagens paralelas, enquanto B2, tal como A, normalmente não faz mais que acumular referências. Finalmente, B2, que provavelmente ainda estava vivo nos princípios do século XVIII, faz crítica ao trabalho de B, que julgo ter sido o seu antecessor.

Assim, logo no início no comentário à ecloga Alejo B escreve, na margem do lado direito: «Mostra que ele foi o primeiro português que escreveu

em verso decassílabo: o mesmo disse na dedicatória da 4ª égloga», ao que B2 responde, na outra margem: «Porém enganou-se o Sr Sá como mostra evidentemente Faria e Sousa.»<sup>81</sup> B2 segue, portanto, o comentador das *Rimas* de Camões, que mantinha que o primeiro poeta a escrever na medida nova em Portugal fora D. Manuel de Portugal (SOUSA, 1685: II, col.162).

Ao contrário de A, B e B2 não se interessavam por toda a obra mirandina. Só comentam dois dos sonetos, e mesmo a respeito desses têm pouco a dizer. Do soneto em espanhol ‘Amor tirando va por cielo y tierra’ B observa simplesmente: «Cortesão mas mui profano» (MIRANDA, 1614: fol. 6). Apesar da controvérsia suscitada por ‘Alejo’, nenhum dos comentadores fala muito das églogas, com a exceção de ‘Encantamento’, que é em português. Tudo muda, porém, quando o leitor chega a ‘Basto’ e às cartas satíricas, acerca das quais B se exprime amplamente, emitindo opiniões próprias que fazem dele o mais interessante dos três comentaristas ou anotadores da poesia mirandina.

B e B2 conservam o anonimato total, e dizem quase nada de si próprios. Por esta razão, tal como no caso de A, os livros que citam fornecem-nos a única maneira de estabelecer a data das suas intervenções. Contudo, mesmo esta técnica produz resultados menos satisfatórios do que no caso de A, porque B, ao se referir a Séneca, o seu autor clássico predilecto, ou à Bíblia, não nos informa da edição que está a seguir. No entanto, como já foi dito, é possível conjecturar que o trabalho de B antecede o de B2. É evidente que B escrevia depois de 1614, data da 2ª edição das obras de Sá de Miranda, e ainda depois de 1639, quando Faria e Sousa publicou o seu grande comentário aos *Lusíadas*. É forçoso admitir que a letra não é um guia infalível, mas as citações do comentário sobre as *Rimas*, que saiu quase meio século mais tarde, depois da morte de Faria e Sousa, parecem ser escritas por B2. Parece ser da mão do mesmo estudioso a referência mais tardia constante do comentário, ao *Lexicon antiquitatum romanarum* de Samuel Pitiscus, cuja primeira edição é de 1713.

---

<sup>81</sup> MIRANDA, 1614: fol. 77v. A letra dos comentários nem sempre é facilmente decifrável. Em vez de reproduzir a ortografia, necessariamente incerta, dos comentaristas, optei por transcrever as suas palavras utilizando a ortografia moderna.

Finalmente, o factor que mais me inclina a pensar que B, tal como A, escrevia na segunda metade do século XVII é o seu entusiasmo, tipicamente setecentista, pela obra de Séneca. B e B2, mas sobretudo B, citam o filósofo estóico obsessivamente, muito mais do que qualquer outro escritor greco-romano, chamando em apoio do seu comentário citações de 17 *Epistulae morales* e de seis tratados filosóficos.<sup>82</sup> Assim, B apresenta-se-nos como um estóico cristão, como muitos intelectuais da época.

É agora altura para tentar encontrar razões para o trabalho dos comentaristas, trabalho infrutífero, porque nada do que escreveram foi publicado. No entanto, eles tinham provavelmente em vista uma edição em livro, porque em ambos os comentários há indicações de uma preocupação com o estabelecimento de um texto fidedigno. Tanto A como B tentam corrigir erros de impressão e cotejam leituras alternativas, além de terem composto as notas que formam a temática desta comunicação.

Em finais do século XVI e no início do século seguinte, o estudo sistemático da literatura em vernáculo começou a tornar-se moda. Já antes do período em que A e B acumulavam as suas anotações tinham saído vários comentários a obras literárias escritas nas línguas da Península Ibérica, sobretudo em Espanha. Garcilaso, por exemplo, tinha recebido um total de quatro, um deles editado em Lisboa.<sup>83</sup> A, pelo menos, conhecia o comentário de El Brocense, a que se refere na sua discussão do verso «Eurídice en el prado ponzoñoso» del ‘Fábulo do Mondego’ (MIRANDA, 1960-77: I, 90). Havia igualmente as glosas de Hernán Nuñez a Juan de Mena, de que A também se serviu,<sup>84</sup> e ainda a enorme *Celestina Comentada*, na altura inédita e portanto desconhecida aos nossos comentaristas.<sup>85</sup> O único escritor português que tinha sido o alvo de semelhante atenção foi Camões, mas dos vários comentários, ou tentativas de comen-

---

<sup>82</sup> Ad Marciam, De brevitae vitae, De clementia, De ira, De tranquillitate, De vita beata.

<sup>83</sup> Ver GALLEGO MORELL, 1972. Os comentaristas são Francisco Sánchez de las Brozas (1574), Fernando de Herrera (1580), Tomás Tamayo de Vargas (1622), e Luis Brizeño (1626), cuja obra foi editada em Lisboa.

<sup>84</sup> Ver o comentário ao primeiro verso da ‘Fábula do Mondego’, ‘Íncrito rey, que deste al otro polo» (MIRANDA, 1960-77: I, 79).

<sup>85</sup> Há uma edição moderna de FOTHERGILL-PAYNE, 2002.

tários da obra camoniana (sobretudo d'*Os Lusíadas*) que se fizeram na primeira metade do século XVII os comentaristas mirandinos só conheciam os de Faria e Sousa. E até ele tinha um defeito, porque apesar do grande amor que nutria pelo *mi poeta*, tinha escrito em espanhol e editou o seu comentário acerca d'*Os Lusíadas* em Madrid. (As *Rimas* foram editadas postumamente, em Lisboa). Portanto, existia uma lacuna a colmatar.

Os comentários espanhóis, para não falar dos numerosos trabalhos em latim e em italiano, ofereciam vários modelos a seguir. B, o mais explícito dos nossos comentaristas e por isso o mais interessante, opta por um tratamento moralista e alegórico dos textos mirandinos. Não tinha os interesses retóricos e estéticos de El Brocense ou de Herrera, embora não fosse inteiramente indiferente à beleza de algumas poesias. Mostra-se um leitor competente, sobretudo nos sumários das poesias satíricas que escreveu nos espaços brancos deixados pelo impressor, mas para ele o mais importante era a doutrina que se podia extrair de uma determinada composição.

Eis como apresenta a conhecida carta a el-rei D. João III: «Louva e engrandece a dignidade real e mostra a grande obrigação que têm os vassallos de a acatar. Adverte os reis que se velem dos poderosos, e das astúcias dos manhosos: que ouçam ambas as partes, olhem pela justiça e façam que se guarde com igualdade. No fim louva o amor dos portugueses pelo seu rei.» (MIRANDA, 1614: fol. 102). É um sumário conciso e acertado. Ao longo da poesia B, e depois dele, B2, encontra citações, maioritariamente senequianas, a favor dos argumentos avançados por Sá de Miranda.

Para a quintilha «Quem graça ante o rei alcança, / e i fala o que não deve, / (mal grande de má privança) / peçonha na fonte lança / de que toda a terra bebe» encontra um texto paralelo em *De Clementia*, II, 2, 1: «A boa saúde vem da cabeça. Daí tudo fica vivo e em pé, ou murcha cabisbaixo, segundo o ânimo floresça ou perca o viço».<sup>86</sup> É um bom exemplo do método do comentarista, mais empenhado em encontrar

---

<sup>86</sup> «A capite bona valetudo. Inde omnia sunt vegeta atque erecta aut langore demissa, prout animus eorum aut viget aut marcet». Todas as traduções são nossas. A nota aparece em MIRANDA, 1614: fol. 103v.

apoio intelectual nas palavras do escritor latino do que identificar a fonte utilizada por Sá de Miranda, que neste caso manifestamente optava por uma imagem ligeiramente diferente. No fim da mesma poesia vêm os famosos versos, em louvor dos portugueses: «Os outros reis seus estados / guardam de armas rodeados, / vós rodeado de amor». Mais uma vez servindo-se de *De Clementia*, B encontra um paralelo senequiano, desta vez mais parecido com o texto mirandino: «Há uma fortaleza inexpugnável, o amor dos cidadãos. A clemência garante que o rei ande em público livre de perigo» (I, 19, 6).<sup>87</sup>

Quando passamos da poesia política para um poema de conteúdo mais ético e pessoal, é possível detectar nas palavras de B várias indicações de que vivia numa época mais ortodoxa do que a do poeta, mais empenhada em encontrar em tudo a mensagem cristã. B introduz os primeiros versos da égloga 'Basto' assim: «Por haver de tratar da natureza, da rezão, e da verdade convide ao amigo a sair dos homens e ir onde veja as obras de Deus sem impedimento». Em apoio do seu argumento cita Séneca, *De Tranquillitate*, 17.8, Plínio o Moço – e também o Antigo Testamento, Oseias 2:14. Ora, os primeiros 50 versos do poema constituem a dedicatória a Nuno Álvares Pereira. Nela Sá de Miranda convida o amigo a passear sozinho – «Com a natureza entretanto, / falemos pelas florestas» – e discorre muito sobre a virtude e a constância estoica – «ledo ou triste, o mesmo rosto» – mas não diz nada acerca da religião. Em todo este trecho da poesia o nome de Deus não se menciona (MIRANDA, 1614: fol. 93). Não serve este reparo para se duvidar da fé do poeta, mas antes para chamar a atenção para a distância intelectual que separa o escritor humanista e o comentarista do século seguinte, o período da ortodoxia pós-tridentina em Portugal.

As preocupações religiosas de B às vezes colidem com a realidade textual do poema, como o comentarista parece admitir. Em 'Basto', é o pastor Gil que proclama a necessidade de viver sozinho, longe do contacto dos homens, e das mulheres:

---

<sup>87</sup> «Unum est inexpugnabile munimentum, amor civium. Salvum regem in aperto clementia praestabit.»

Vês tu a minha cabana?  
Se o tempo se muda assi,  
A mudo eu; Aldas nem Anas  
Não dão voltas por aqui,  
Mais leves que ao vento cana. (MIRANDA, 1614: fol. 100v.)

Um leitor moderno não terá dificuldade em ler estes versos literalmente, mas B confessa-se em dificuldades: «Esta estância acho escura: e ao proposito a que [está] atras que é levantando-se a falar nas obras grandes de Deus. Parece que a mete para mostrar a incerteza e perigo da vida humana: pelo que se resolve em pôr os olhos no eterno. Parece que diz que estando no campo, está livre do perigo da vista e trato das mulheres e seguro pode tratar com Deus.» A tendência alegorizante, que B partilha com outros comentadores da época, como Manuel de Faria e Sousa, não se coaduna bem com o conteúdo deste trecho do poema (FLASCHE, 1973: 154-5).

B exprime entusiasmo por esta ou aquela poesia mirandina – diz, por exemplo, da Carta a António Pereira: «Não se achará epistola mais galante e cortesã.» Mas logo continua: «É contra o excesso da Corte nos convites, trajos, jogos, e conversações», mais uma prova de que era o conteúdo duma composição que o interessava, e não as técnicas literárias de que o poeta se servia para se exprimir.

O caso de A, o anotador da primeira edição de 1595, parece diferente. Como foi apontado acima, A prefere acumular citações a escrever um comentário original, e o estudo das citações é revelador dos seus gostos e hábitos intelectuais. Este comentador amava a poesia, e cita nada menos que 16 poetas, embora muitos deles só uma vez. No entanto, ao contrário de El Brocense ou de Herrera, ou até de Faria e Sousa, raramente aponta as fontes de uma composição mirandina, porque prefere encontrar textos paralelos, indicação de que o seu poeta participava na tradição greco-latina, sem se deixar influenciar exclusivamente por este ou aquele autor. Neste respeito, é interessante considerar os últimos versos do soneto ‘Aqueles esperanças’:

Quem do mar escapou, quanto mal conta,  
Que perigos sem fim! E logo brada  
Outra vez aos da nau: na terra afronta! (MIRANDA, 1960-77: I, 311)

Para explicar este trecho, A cita a primeira das odes de Horácio: «O mercador, temendo o vento que luta com as ondas do Mar Egeu, louva o ócio e os campos da sua vila; mas concerta já o navio destruído, incapaz de aprender a sofrer a pobreza.»<sup>88</sup> Com efeito, a citação horaciana parece mais um texto paralelo do que propriamente uma fonte. A imagem do naufrago que quer voltar a navegar é comum aos dois poemas, mas o contexto é muito diferente, e Sá de Miranda não segue os pormenores da pequena narrativa: nada diz acerca dos ventos perigosos, nem do reparo do navio.

A cita Horácio só duas vezes, e Virgílio pouco mais, porque o poeta romano que mais lia era Ovídio, sobretudo o Ovídio das *Metamorfoses*, seguido por Séneca, no caso de A não o filósofo prosador, mas o poeta e tragediógrafo. Tal como o autor anónimo quinhentista da *Celestina comentada*, A prefere citar estes escritores a partir de edições modernas, (FOTHERGILL-PAYNE, 2002: xx) e a escolha de comentarista também é reveladora. No caso da epopeia ovidiana, texto muitas vezes editado, A opta sempre pela edição do jesuíta italiano Jacobo Pontano, que saiu em Antúerpia em 1618. Pontano censurou as *Metamorfoses*, de forma que aparecessem «ab omni obscoenitate purgati», e o anotador português também prefere normalmente reduzir o eventual conteúdo erótico – aliás, bem pouco - da poesia mirandina ou a um ensinamento moral ou a uma alegoria religiosa.

É o caso do soneto ‘Em tormentos cruéis, tal sofrimento’, em que o poeta explica o seu sofrimento amoroso por um erro seu: «Bem sei uns olhos, que têm toda a culpa, / e são os meus» (MIRANDA, 1960-77: I, 309). A cita as *Metamorfoses*, 3.315, e logo acrescenta uma frase muito típica sua: «E daí Pontano». O verso citado faz parte da conhecida história de Narciso: «E morreu por causa dos próprios olhos»<sup>89</sup> que o comentador jesuíta julgava por bem glosar com um pequeno sermão moralizador acerca dos sofrimentos dos que amam, que conclui: «Ai, como muitos morreram por toda a eternidade por causa dos seus olhos!»<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> «Luctantem Icaris fluctibus Africum / mercator metuens otium et oppidi / laudat rura sui; mox reficit rates / quassas, indocilis pauperiem pati», Odes I.1.15-18.

<sup>89</sup> «Perque oculos perit ipse suos».

<sup>90</sup> «Heu me, quam multi per oculos suos aeternum perierunt!»

Mas Pontano não era só uma fonte de opiniões ortodoxas; era também um escritor muito erudito, capaz de encontrar para o texto ovidiano aquelas passagens paralelas tanto ao gosto de A, que acumulava referências para que o seu poeta pudesse tomar o seu lugar junto dos grandes mestres do passado e do presente. Como vimos, A encontra pontos em comum entre Sá de Miranda, falecido em 1558, e autores que escreveram depois dele, como Gabriel Pereira de Castro. O importante era ligar o poeta português à tradição clássica e europeia.

Era uma ambição que às vezes o levava a valorizar mais a contribuição do comentarista que as palavras dos poetas cuja obra se editava. Entre eles contava-se Séneca, que A lia na edição de outro jesuíta, o espanhol Martín Antonio Delrío. Na écloga funerária, 'Célia', o pastor Maurício despede-se da jovem, morta prematuramente, com a frase: «Séate, ó Celia, la tierra liviana» (leve) (MIRANDA, 1960-77: I, 197). A compara este verso com a última linha da tragédia *Hipólito*, o que no princípio surpreende o leitor, porque se trata de uma maldição cujo sentido é exactamente o contrário do que se esperava: «Que a terra pesada fique encima da tua cabeça ímpia».<sup>91</sup> É evidente que A pensava mais no comentário de Delrío, que explica que a frase latina «Sit tibi terra levis» se tornou num lugar comum e se encontrava até nos monumentos funerários da Roma antiga. Os comentários de Faria e Sousa à obra poética de Camões eram para A igualmente fontes de passagens paralelas.

Um dos autores predilectos de A foi o dominicano português Frei Luís de Sotomaior, cujo comentário sobre o Cantar dos Cantares cita pela edição lisboeta de 1599. Mais uma vez, A prefere o comentário à obra comentada, tanto mais porque os métodos de Sotomaior não eram muito diferentes dos de Pontano que era, afinal, também ele um sacerdote. Sotomaior lê o texto bíblico alegoricamente,<sup>92</sup> e fornece ao leitor uma quantidade inesgotável de passagens paralelas, muitas delas provenientes da literatura pagã da antiguidade greco-romana.

---

<sup>91</sup> «Gravisque tellus impio capiti incubet», l. 1275.

<sup>92</sup> Sotomaior informa o leitor que se deve ultrapassar o sentido literal do *Cantar dos Cantares* «quippe cum totus sit mysticus, allegoricus et parabolicus, vel potius perpetua quaedam allegoria, seu parabola» (porque é todo místico, alegórico e parabólico, ou antes, uma alegoria ou parábola perpétua). Ver o Ad Lectorem.

O Cantar dos Cantares é uma poesia amorosa, e Sá de Miranda também escrevia muitas poesias supostamente amorosas. Segundo a tradição exegética a que Sotomaior pertencia, os sentimentos eróticos presentes no Cantar dos Cantares eram para ser vistos pelo prisma teológico e representavam o amor de Cristo pela Igreja. A fisicalidade é sempre condenada. Ao ver a poesia mirandina por esta óptica, A está longe de desrespeitá-la, porque há uma forte dose de misoginia no poeta português, que considerava as manifestações de amor uma fonte de enganos desastrosos (EARLE, 1985: 45-70).

A, que conhecia bem a vasta obra de Sotomaior, cita as suas palavras acerca da beleza feminina duas vezes, no contexto da ‘Canção a Nossa Senhora’ e da égloga ‘Célia’. Como era de esperar, a opinião do comentarista é negativa. Citando os provérbios de Salomão, diz: «A beleza é uma graça falsa e vã: a mulher temente a Deus será de louvar».<sup>93</sup> É muito provável que os sentimentos de Sá de Miranda tenham sido os mesmos, certamente nas duas poesias referidas. A canção é uma poesia religiosa, enquanto que na citada passagem da égloga o pastor Aurélio diz de Célia, a dama cuja morte se lamenta ao longo do poema: «Dejemos la beldad, que ella tenía / por cosa vana, como cierto es vana» (MIRANDA, 1960-77: I, 186).

Outro autor português, também posterior a Sá de Miranda, que A gosta de citar, é António de Sousa de Macedo, cujas *Flores de España, excelencias de Portugal*, saiu em Lisboa, mas em espanhol, em 1631. O livro de Sousa de Macedo é um repositório de informações acerca da história de Portugal, mas A dá-lhes pouca atenção, se exceptuarmos uma referência a Viriato (MACEDO: 1631, Cap. 14, Excelencia 3). Prefere antes apontar para a semelhança entre as sentenças políticas emitidas pelo poeta e as contidas em *Flores de España*, como neste exemplo da Carta a el-rei D. João: «Um rei ao reino convém / vemos que alumia o mundo / um sol» (MIRANDA, 1960-77: II, 37), para o qual A encontra um paralelo em Sousa de Macedo, de um incidente tomada da vida de um conhecido herói clássico: «de Alexandro Magno se cuenta por gran cosa, que decía, que

---

<sup>93</sup> «Fallax gratia, et vana est pulchritudo: mulier timens Deum, ipsa laudabitur.» Provérbios 31:30, citado por Sotomaior, p. 136, col.2.

assi como en el mundo no cabian dos soles, assi no cabian dos Reyes» (MACEDO, 1631: fol. 165). Há sempre a preocupação de associar o poeta português à grande tradição greco-latina.

B2, o continuador do comentário à edição de 1614 que, como vimos, podia ter vivido até aos princípios do século XVIII, é um anotador do estilo de A.

É tempo de considerar o valor que os comentários possam ter para o investigador de hoje. Como sabemos, o século XVII, o século dos comentários manuscritos à obra mirandina, foi uma época em que as poesias deste autor foram muito apreciadas. Além da edição de 1614, saíram mais três, contendo todas as poesias, e também o pequeno volume das sátiras de 1626 (MIRANDA, 1885: lxxxiv). Os comentários, relacionados como eram com um ou mais projectos editoriais que nunca se realizaram, fazem parte deste surto de entusiasmo por um autor nacional. No entanto, quem lê os comentários fica impressionado com a pobreza da concepção que os seus autores tinham da literatura portuguesa. Parecem ignorar os poetas quinhentistas contemporâneos de Sá de Miranda, ou os que o viam como mestre, como Bernardim Ribeiro, Francisco de Sá de Meneses, António Ferreira, Andrade Caminha, Diogo Bernardes etc. A, B, e B2, todos eles, viviam ainda num clima essencialmente latinista, e os seus autores predilectos eram sobretudo latinos – sendo Camões a única grande excepção. O domínio da língua e da literatura latinas nas mentalidades destes homens do século XVII é a primeira grande lição que os seus trabalhos fornecem aos estudiosos de hoje. Se eram padres, como é bem possível, o seu interesse pelo latim era de esperar, mas continua a ser importante lembrarmo-nos de que estes comentaristas e anotadores, que queriam reabilitar um poeta português, viam a sua obra como fazendo parte de uma tradição cujas raízes eram greco-romanas.

Houve no Portugal setecentista estudiosos que fizeram trabalhos acerca da literatura nacional muito mais úteis, do nosso ponto de vista, do que A, B e B2. A *Micrologia camoniana* de João Franco Barreto, por exemplo, que estava pronta para o prelo em 1672, tem valor ainda hoje porque é sistemática.<sup>94</sup> Nela o autor explica «todos os nomes próprios,

---

<sup>94</sup> O livro só foi impresso em 1982.

fábulas, nomes peregrinos e lugares escuros» d'Os *Lusíadas* e das *Rimas* (BARRETO, 1982: xxxvii). Os comentaristas mirandinos não são assim. Tentam explicar umas coisas, mas deixam outras na obscuridade, porque não viam as poesias como objectos de museu que precisavam de elucidação. Para eles, Sá de Miranda era um autor bem vivo, uma fonte de doutrina moral e religiosa, e um elo na cadeia que ligava Portugal à maior tradição literária de sempre, a greco-latina.

No entanto, por vezes surgem anotações com informação nova. Ao comentar a biografia anónima impressa na edição de 1614, B dá-nos uma explicação alternativa para a decisão do poeta de abandonar a corte e de ir viver no retiro do Minho: «Disseram-me que dera sendo desembargador hũa sentença contra hũa grande pessoa a qual fora mal aceita: e que temendo o poder do contrário se retirou». A frase «disseram-me» sugere um possível contacto com algum membro da família do poeta.

Com efeito, é sobretudo B, com o seu apelo constante ao magistério de Séneca no seu comentário às sátiras, que mais nos impressiona como leitor perspicaz e informado, melhor informado, é forçoso reconhecer, do que os críticos do século xx que trataram o tópico do estoicismo em Sá de Miranda.<sup>95</sup> É inevitável que assim fosse, porque B vivia ainda numa época em que o latim era quase uma língua viva. As obras do filósofo latino devem ter sido leitura de cabeceira do comentarista, que punha em jogo uma multiplicidade de fontes cuja revelância seria difícil negar. Mesmo descontando a sua ortodoxia pós-tridentina e a sua abordagem quase exclusivamente moralista, o testemunho de B merece a nossa consideração. Para este leitor setecentista, a base intelectual do pensamento moral de Sá de Miranda encontrava-se nas *Epistulae Morales* e nos tratados filosóficos de Séneca. Esta é a lição mais significativa dos comentários mirandinos, e uma a reter sempre que abordamos, não só a produção em verso do poeta do Neiva, mas também as obras de muitos outros escritores portugueses do período do Renascimento.

---

<sup>95</sup> No século xx houve várias tentativas de recuperar o estoicismo de Sá de Miranda. Ver MATOS, 1987: 145-68 e EARLE, 1985: 71-104.

## Referências bibliográficas:

BARRETO, João Franco (1983), *Micrologia camoniana* a edição prefaciada por Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Imprensa Nacional.

CASTRO, Gabriel Pereira de (1636), *Ulisseia*, Lisboa:

EARLE, T. F. (1985), *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, tr. de Isabel Penha Ferreira, Lisboa: Imprensa Nacional.

FLASCHE, Hans (1973), ‘O método de comentar de Manuel de Faria e Sousa (contribuição para a interpretação d’*Os Lusíadas*), in *Actas da 1ª Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de “Os Lusíadas”.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise (2002), FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique e FOTHERGILL-PAYNE, Peter, Salamanca: Universidad de Salamanca.

GALLEGO MORELL, Antonio (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.

MACEDO, António de Sousa de (1631) *Flores de España, excelencias de Portugal*, Lisboa: Jorge Rodrigues.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1987), *Ler e escrever*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MIRANDA Francisco de Sá de (1614), *Obras* (Lisboa: Vicente Álvares)

MIRANDA, Francisco de Sá de (1885), *Poesias*, ed. Carolina Micaëlis de Vasconcelos (Halle: Niemeyer)

MIRANDA, Francisco de Sá de (1960-77), *Obras* ed. Rodrigues Lapa, 3ª ed., 2 vols (Lisboa: Sá da Costa)

PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1987), ‘Camões no Barroco’, in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas* (Coimbra: Universidade de Coimbra)

SOTOMAIOR, Luís de (1599) *Cantici canticorum Salomonis interpretatio*, Lisboa, Pedro Crasbeeck.

SOUSA, Manuel de Faria e (1685), *Rimas varias de Luis de Camoens*, 2 vols (Lisboa, Theotonio Damaso de Mello)

(Página deixada propositadamente em branco)

### **PARTE III: DAMIÃO DE GÓIS**

(Página deixada propositadamente em branco)

**DAMIÃO DE GÓIS, *DE SENECTUTE* DE  
CÍCERO E ERASMO<sup>96</sup>**

Após séculos de esquecimento as duas traduções do latim de Damião de Góis começaram subitamente a suscitar o interesse do mundo académico. A única cópia conhecida da sua versão de *Eclesiastes* foi recentemente publicada pela primeira vez desde o século XVI. A outra tradução de Góis é o diálogo sobre a velhice de Cícero, comumente conhecido como *De Senectute*, embora o primeiro elemento do título, *Cato Maior*, seja também usado. Há pelo menos duas novas edições deste livro, cujo título em português é *Catão Maior ou da Velhice*.<sup>97</sup> As traduções são interessantes por várias razões, sendo uma delas, aquilo que mostram sobre a natureza da relação intelectual entre Góis e Erasmo. Em 1534 Góis foi convidado de Erasmo em Friburgo durante cinco meses, e deve ter começado a trabalhar no Velho Testamento e na obra de Cícero nessa altura ou não muito depois. Ele menciona na dedicatória de *Catão Maior* como falou com Erasmo sobre a importância de uma boa tradução.<sup>98</sup> Em Agosto de 1537 a tradução estava suficientemente avançada para que ele pudesse discutir alguns problemas textuais e históricos com ela relacionados

---

<sup>96</sup> Tradução de Nuno Duarte de Carvalho.

<sup>97</sup> Ver Damião de Góis, *O Livro de Eclesiastes*, ed. de T. F. Earle (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2002). A primeira edição de *De Senectute*, tal como a de *Eclesiastes*, data de 1538. Foi republicada em 1845 (Lisboa: Rollandiana). Manuel Cadafaz de Matos editou-a em 'O impressor Stephano Nicolini da Sabio, o relacionamento em Veneza com o humanista europeu Damião de Góis e a versão portuguesa do *De senectute* (em 1ª edição semi-diplomática)', *Revista portuguesa da história do livro*, 9 (2002), pp. 137-222 (171-222). Há outra edição, com fac-símile, de João José Alves Dias: *Catão Maior ou da Velhice* (Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003).

<sup>98</sup> *Catão Maior ou da Velhice*, fol. 2v (as referências reportam-se ao fac-símile publicado por Alves Dias).

numa carta enviada a Clenardo, e em 1538, ambas as traduções tinham sido acabadas e publicadas, por Stephano Sábio de Veneza.<sup>99</sup>

Não há provas de que Erasmo tenha tido interesse no Eclesiastes bíblico. No entanto, admirava muito *De Senectute* e editou-o em várias ocasiões, juntamente com outras obras moralistas de Cícero que tradicionalmente o acompanhavam, *De Officiis*, *De Amicitia* e *Paradoxa Stoicorum*. Estes foram os primeiros textos clássicos de que Erasmo nos legou uma edição crítica, publicada em Paris em 1501. Nessa ocasião escreveu um prefácio, dedicado ao seu amigo de Antuérpia, Jacobus Tutor ou Jacob Voogd (às vezes escrito Jacob Voecht), a quem voltou a dirigir-se na edição de 1519. Góis deve ter conhecido estes prefácios, uma vez que eram reimpressos frequentemente. Revelam um pouco do pensamento de Erasmo sobre o valor dos textos de Cícero e sobre a melhor maneira de os editar, e não é difícil mostrar que devem ter influenciado Góis.

Os diálogos sobre amizade e velhice de Cícero estavam entre os textos clássicos que, para Erasmo, continham verdades tão válidas como qualquer uma das encontradas em escritores cristãos. Em 1519 escreveu sobre elas:

Onde se poderá encontrar entre os Cristãos um par de amigos como aqueles que a imagem de Marco Túlio mostra? E homens velhos que suportam os incómodos da velhice tão firmemente? E conversas tão sagradas dos velhos com os jovens?

Nunca antes senti claramente a verdade de Santo Agostinho quando ele escreve: as boas acções dos pagãos são um melhor estímulo à virtude do que as dos Cristãos, quando pensamos quão errado é que a mente iluminada pelo evangelho não possa entender o que foi entendido por aqueles a quem apenas a luz da natureza foi dada.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Sobre a carta a Clenardo, ver Amadeu Torres, *Noese e crise na epistolografia latina goisiana*, 2 vols (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), I, pp. 139-41 (para o texto em latim) e pp. 305-7 (para a tradução). O texto de Góis é em resposta a uma carta de Clenardo escrita no dia de Natal de 1536, Torres, *Noese e crise*, I, p. 308.

<sup>100</sup> Ubi reperias inter Christianos par amicorum ad hanc imaginem quam proponit M. Tullius? Ubi senes qui tam infracto animo ferant aetatis incommoda? Ubi tam sancta senum cum iuvenibus colloquia?

Góis nunca é tão explícito como Erasmo. Contudo, há duas razões para pensar que partilhava das suas opiniões sobre a paridade entre certos textos clássicos e sagrados. Uma é o facto de Góis achar que *De Senectute* e o Livro de Eclesiastes formavam um par. Na cópia da Codrington Library em All Souls College, da Universidade de Oxford (a única cópia do Livro de Eclesiastes que, no momento, se sabe que existe), o texto de Cícero segue o texto bíblico como se ambos tivessem o mesmo estatuto. Na verdade, são complementares: o Livro de Eclesiastes contém conselhos para um homem na flor da idade, enquanto *De Senectute* se preocupa, naturalmente, com a velhice e a preparação para a morte.<sup>101</sup> Há também algumas afirmações na dedicatória e nas notas da tradução de Góis que sugerem que ele também acreditava que Cícero era uma leitura apropriada para cristãos e que, além disso, o pensador romano era iluminado de alguma forma pela luz divina, mesmo que indirectamente.

Góis era da opinião, exagerada mas não totalmente falsa, que a maior parte de *De Senectute* era uma tradução de Platão, e era a ligação a Platão que dava ao diálogo de Cícero o seu nobre estatuto de repositório de sabedoria divina. Por duas vezes na sua breve dedicatória Góis chama divino a Platão. Numa nota (XX.80) ele refere-se à crença de que Platão, e Cícero, leram o Velho Testamento,<sup>102</sup> e na página precedente usa outra vez a palavra ‘divino’ referindo-se ao filósofo. Numa nota anterior Góis diz ‘Platam foi cidadão d’Athenas praeclarissimo philosopho, de que se dixit quod s’ os Deoses viessent a terra que nenhũa outra linguagem falariam

---

Nunquam antehac magis expertus sum verum esse quod scribit Augustinus, ex ethnicorum benefactis acriores addi stimulos ad virtutem quam nostratum, cum subit animo quam turpe sit non id perspicere pectus Evangelica luce illustratum, quod perspectum est iis quibus sola naturae scintilla prae lucebat’. A citação é de uma edição que Góis pode ter usado: *Marci Tullii Ciceronis Officia, De Amicitia, De Senectute, Paradoxa, Somnium Scipionis. De Senectute et Somnium Scipionis etiam ex Theodori Gaza versione. Omnia denuo vigilantiori denuo cura recognita, per Des. Erasmum Rot. et Conradum Goclenium, deprehensis ac restitutis aliquot locis, non cuilibet obviis* (Basília: in Officina Frobeniana, 1528), p. 6. Há uma edição moderna de ambos os prefácios em P. S. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, 12 vols (Oxford: Clarendon Press, 1906-58) I, pp. 355-7 and IV, pp. 65-7.

<sup>101</sup> Para mais informação sobre este aspecto, ver Damião de Góis, *O Livro de Eclesiastes*, pp. 12-14.

<sup>102</sup> *Catão Maior*, fol. 38r. No tempo de Góis o texto de Cícero não estava dividido em capítulos e parágrafos numerados. As numerações são dadas aqui para facilitar a referência ao latim original.

que a de Platam'.<sup>103</sup> Estas referências dispersas não têm a mesma ênfase do prefácio de Erasmo, mas se forem tomadas conjuntamente indicam a profunda admiração que Góis sentia pelos filósofos clássicos.

Outro aspecto das traduções de Góis que evoca Erasmo é o seu pequeno tamanho, no sentido puramente físico. No seu prefácio em 1501 este escreveu:

Uma vez que Plínio o Velho diz que não se deviam ter estes livros fora das mãos, fiz este volume o mais pequeno possível, para que possa ser trazido como manual e, como escreveu também o mesmo autor, para que possa ser aprendido de cor.<sup>104</sup>

A obra de Góis, que mede 14 x 9 cm, parece feita para servir o mesmo propósito. Tem, por isso, muito de erasmiano: a associação entre a literatura bíblica e a literatura clássica, o desejo de disseminar o mais alargadamente possível escritos de utilidade moral e o próprio impulso de traduzir.<sup>105</sup> Mesmo assim, há certos aspectos da tradução em que parece resistir a influência de Erasmo.

Parece natural tentar identificar o texto seguido por Góis na sua tradução comparando-o às muitas edições de *De Senectute* feitas por Erasmo. Em teoria, deveria ser possível fazer uma correspondência entre as variações da tradução de Góis e variações similares de uma versão editada pelo sábio holandês. Na prática, encontrar o texto que Góis tinha à sua frente enquanto trabalhava é muito difícil. A principal razão para esta dificuldade

---

<sup>103</sup> *Catão Maior*, fol. 9v, 5.13. A maior parte desta nota é uma tradução literal de outra nota de Martinho Filético, o comentador de Cícero favorito de Góis, cujo trabalho será discutido em mais detalhe abaixo: '[Platão] tanta fuit eloquentia praeditus ut aperte veteres illi faterentur Iovem si de caelo descendisset in terram nulla alia quam Platonis lingua fuisse locuturum' *Cicero cum commento Marsi, Maturancii et Ascensi...*(e de Martinho Filético sobre *De Senectute*) (Lyon: Simon Vincent, 1514), fl. 188r.

<sup>104</sup> 'Quos quoniam Plinius Secundus negat unquam de manibus deponi oportere, voluminis magnitudinem quoad licuit contraximus, quo semper in manibus enchiridi vice gestari et, quod scripsit idem, ad verbum edisci possint'. Ver a edição de Erasmo citada na nota 4, pp. 38-9, onde o prefácio é datado, aparentemente incorrectamente, de 1498.

<sup>105</sup> Jorge A. Osório chama também a atenção para a componente erasmiana do diálogo em 'Cícero traduzido para português no século XVI: Damião de Góis e o *Livro da Velhice*', *Humanitas* 37-38 (1985-6), pp. 191-266 (216-17).

é o grande o número de edições de Cícero que ele poderia ter disponíveis. Só na British Library e na Bodleian – para não ir mais longe – há bem mais de cinquenta publicadas antes de 1538. Uma variação em relação a uma edição moderna, quer na forma de glosa, quer provocada por leitura incorrecta, pode perfeitamente aparecer em muitas das edições anteriores, naquelas que ostentam o nome de Erasmo como editor e em outras pela quais ele não era responsável. Além disso, para saber qual a versão seguida por Góis é preciso lembrar que os textos de Erasmo mudaram com o tempo, como veremos daqui a pouco. É também possível que ele nem sempre tenha sido responsável por aquilo que aparecia com o seu nome, como disse, e bem, João José Alves Dias.<sup>106</sup>

Alves Dias acredita, no entanto, que a já referida edição frobeniana de 1528 era a usada por Góis. Tem a seu favor o facto de Erasmo ter corrigido, precisamente naquela edição, um erro encontrado em muitas das versões anteriores. É um erro que Góis também evita, como se vê de XXIII.84, onde na maioria dos textos editados por Erasmo lê-se: ‘Quid non poteris laboris? Sed habeat sane, habet certe tamen aut satietatem aut molestiam’ (ou às vezes ‘modestiam’). Contudo, em edições modernas, e em muitas das do século XVI, incluindo a frobeniana de 1528, a última palavra é ‘modum’, que significa ‘fim’. É claro que, ao traduzir este passo, Góis tinha ante si a palavra ‘modum’: ‘Que utilidade tem por vossa fee esta vida que a encontra não tenha muytos môres trabalhos? Mas concedo que a tenha? Tem loguo tambem por çerto disso fastio, ou fim’.<sup>107</sup>

Seria pouco sensato, porém, atribuir demasiada importância a este exemplo, ou ao exemplo da lista de filósofos em VII.23 citada por Alves Dias.<sup>108</sup> Como já foi dito, para ter a certeza absoluta do texto que Góis

---

<sup>106</sup> *Catão Maior ou da Velhice*, p. 13. As breves notas de Erasmo sobre Cícero apareciam por vezes em livros não aprovados por ele, particularmente nos vastos tomos que continham os comentários extensos de eruditos quatrocentistas, como Petro Marsi ou Martinho Filético, cujo trabalho o humanista holandês criticava veementemente. Há mais informação sobre as críticas de Erasmo a Marsi adiante.

<sup>107</sup> *Catão Maior*, fol. 39v. Sobre a história do erro de interpretação de Erasmo, ver René Hoven, ‘Notes sur Érasme et les auteurs anciens’, em *L’Antiquité classique* (38), 1969, pp. 169-74, p.172.

<sup>108</sup> *Catão Maior*, pp. 12-3.

seguiu, ter-se-ia que comparar todas as diferentes versões impressas, e manuscritos, a que pode ter tido acesso. É muito provável também que tenha usado mais do que uma edição. Como efeito, pode ter tido algum conhecimento da edição frobeniana de 1528, como pensa Alves Dias, em que, além de corrigir o erro apontado acima, se imprimiu a tradução grega de Teodoro de Gaza, à qual Góis faz alusão na carta que escreveu a Clenardo. Contudo, para escrever o comentário teria que ter tido outra versão do texto à sua frente, precisamente porque Erasmo evitava compor comentários extensos. Ao meu ver, a tendência de focar-se unicamente em questões textuais leva os investigadores que escreveram sobre a tradução de Góis a resultados que inevitavelmente não são completamente convincentes. Uma área mais prometedora, e que torna possíveis algumas conclusões bastante surpreendentes sobre a orientação intelectual de Góis, é o comentário.<sup>109</sup>

No início do século XVI *De Senectute* tinha chamado a atenção de vários comentadores, além do próprio Erasmo. O trabalho de pelo menos três era conhecido por Góis. Martinho Filético (Phileticus), ou Filértico, era um professor italiano de grego e latim que trabalhou em Roma nas décadas de 60 e 70 do século XV. O seu comentário sobre o diálogo de Cícero foi publicado pela primeira vez em 1481 e muitas vezes depois. Filético era a autoridade em que Góis acreditava mais, mas conhecia também os trabalhos de Petro Marsi, outro humanista romano e o francês Jódoco Bádio Ascêncio (Josse Bade).

Estes três escritores tipificavam aquilo de que Erasmo menos gostava na exegese tradicional. Todos os seus comentários são extremamente longos, mais longos do que o diálogo que pretendem interpretar. A sua aparência na página é rebarbativa até ao extremo. O texto de Cícero é comprimido no centro da página, sendo rodeado dos quatro lados por comentários (dois, às vezes mais eram impressos conjuntamente) em letra minúscula e ainda mais difícil de seguir devido à quantidade excessiva de abreviaturas.

Erasmo costumava atacar estes eruditos, como se vê da prática editorial e dos prefácios. No primeiro deles, já citado, escreveu: ‘Em vez dos

---

<sup>109</sup> Há um breve estudo em Jorge A. Osório, ‘Cícero traduzido para português’, p. 241.

comentários de Petro Marsi, que eu gostava que fossem de boa qualidade e não enormes, escrevi um grande número de notas pequenas, que como estrelas deverão iluminar convenientemente os lugares mais escuros.’<sup>110</sup> A sua contribuição é de facto minimalista, alguns comentários breves sobre o uso da língua de Cícero, e nas margens, mais notas, que ele denomina ‘argumentula’, chamando a atenção para etapas chave no desenvolvimento dos argumentos de Cícero.

O comentário de Góis é completamente diferente do de Erasmo. Góis não é tão prolixo como os comentadores quinhentistas que Erasmo criticara, mas como eles gosta de dar informação histórica detalhada, nem sempre pertinente, sobre o texto. Nunca menciona o nome dos seus antecessores, mas usa várias vezes Filético, e algumas Bádio Ascêncio, o que sugere (para voltar uma vez mais à questão do texto que Góis terá utilizado enquanto trabalhava) que se pode ter servido de uma das edições de *De Senectute* em que os comentários daqueles foram impressos juntamente, sendo uma dessas edições a de Lyon de 1514 já referida. Um exemplo de um empréstimo tomado a Filético é o seguinte:

Em VIII.26 Cícero diz que Sócrates aprendeu a tocar lira quando já era velho. Aqui, na senda dos velhos comentadores, Góis escreve uma longa nota sobre Temístocles, simplesmente como exemplo da importância da música na Grécia antiga. É bem conhecido o interesse de Góis pela música, o que neste caso o levou a introduzir informação não completamente relevante, uma vez que aqui Cícero não faz qualquer menção a Temístocles. Góis escreve:

Foi a musica em tanta estima antre os grægos, *que* aquella *que* algũa cousa não sabia della, era reputado indocto, o *que* aconteceu a Themistocles, *que* sendo doctissimo, e em feito d’armas peritissimo, por *que* em hum convite recusou de tanger sendo lhe apresentado a viola, se lhe teve a imprudentia...<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> ‘Pro Petri Marsi commentis, utinam exquisitis potius quam immanibus, crebras annotatiunculas ascripsimus’.

<sup>111</sup> *Catão Maior*, fol. 14v.

Apesar do indubitável amor de Góis pela música, a maior parte da nota é uma tradução de Filético:

Summus etiam honor musicae erat apud antiquos: cuius rei manifestior est probus Themistocles, qui cum clarissimarum rerum gestarum excellentissimus esset et militiae peritissimus, cum in coniugio [em outras edições convivio] lyram recusasset, habitus est indoctor.

A maneira em que Góis traduz este passo é característica da sua versão de *De Senectute*, particularmente a escolha da palavra bem portuguesa ‘viola’ para traduzir o latim ‘lyra’.<sup>112</sup> ‘Imprudencia’ pode ser vista como uma tradução livre de ‘indoctor’, mas Góis tinha usado ‘indocto’ apenas algumas linhas antes.

A fonte da informação contida na nota de Filético é outro diálogo de Cícero, as *Tusculanas*, I, ii, 4. No entanto, se Góis tivesse recorrido directamente a Cícero tê-lo-ia provavelmente dito. Normalmente nomeia as fontes clássicas que usou, mesmo que não mencione aqueles que escreveram em tempos mais próximos dos seus. A expressão ‘militiae peritissimus’ ocorre apenas em Filético, o que é outra indicação de que Góis se serviu do seu trabalho.

Não é minha intenção listar todas as passagens do comentário que derivam de Filético.<sup>113</sup> É suficiente mostrar que Góis, apesar da admiração que nutria por Erasmo, não queria excluir-se do estilo de comentário tradicional, como por exemplo na anedota socrática de XXI.78. Góis escreve:

Perguntado o oraculo de Apolline quem era o mais sabedor homem de todos, respondeo que Socrates. O que Socrates ouvindo dixee, nam diz verdade Apollo se me julga mais sabedor que todos, mas se diz que sam sabedor confeso-o, per esta razam, que conheço saber que nam sei nada...<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Osório cita outros exemplos da tendência de Góis para fazer com que a tradução fosse acessível ao leitor português em ‘Cícero traduzido para português’, pp. 243-8.

<sup>113</sup> Outro exemplo do uso de Filético por Góis é dado na nota 7 acima.

<sup>114</sup> *Catão Maior*, fol. 38r.

Filético na mesma passagem:

Interrogatus Apollo, quis omnium esset sapientissimus, respondit Socrates. Quod cum Socrati renuntiatum esset, inquit non verum Apollinem dicere, si eum sapientissimum omnium iudicasset...Sed si Apollo dixisset Socratem hominem esse sapientissimum, id verum esse fateretur...Hoc enim scio, quod nihil scio.<sup>115</sup>

A história original é contada pelo próprio Sócrates na *Apologia* 21 de Platão, mas não nestes termos. Góis segue Filético de muito perto, apenas abreviando o seu relato.

Já foi sugerido que Góis pode ter usado uma edição de *De Senectute* em que os comentários de Filético e os de Ascêncio foram impressos conjuntamente. Em X.31 (fol. 16v) ele parece seguir Ascêncio na discussão da cronologia antiga e do significado exacto de ‘Tertiam iam enim aetatem hominum videbat’ ([Nestor] viu a terceira idade do homem). O que queria Cícero significar exactamente quando disse isto sobre Nestor, o velho sábio das epopeias de Homero? Góis pergunta-se se uma geração era de 30 ou de 100 anos. Filético tinha sido a favor de 30 e não refere a possibilidade de 100 anos ser o significado. Bádico Ascêncio, no entanto, levanta ambas as possibilidades e cita Ovídio a favor de 100. Nas *Metamorfoses*, XII, ll. 187-8 Nestor diz, segundo o poeta: ‘...vixi/annos bis centum iam tertia ducitur aetas’.<sup>116</sup> Góis, como Ascêncio, está claramente dividido entre o respeito pela autoridade e a percepção de que os gregos eram frequentemente ‘fabulosos em suas ficções’. Ascêncio havia expressado a mesma ideia: ‘Verum poetae omnia in admirationem trahunt’.<sup>117</sup>

Góis estava consciente de que o seu comentário não era tão completo como os de Filético e Ascêncio. Ao contrário destes, as suas notas estão

---

<sup>115</sup> *Cícero cum commento*, fl. 208v.

<sup>116</sup> ‘Vivi duzentos anos e estou agora na terceira idade’. *Cícero cum commento* fl. 193r. (para Ascêncio) e 193v. (para Filético).

<sup>117</sup> ‘Verdadeiramente os poetas fazem de tudo uma questão de admiração’.

normalmente confinadas às margens do seu pequeno livro. Numa das raras ocasiões em que os seus comentários transbordam as margens do texto e ocupam o fundo da página ele escreve: ‘Este lugar *requere* ser mais declarado que anotado, pello que nelle usarei licentia de commentador’,<sup>118</sup> o que indica que era modesto em relação ao seu trabalho. Nem estava totalmente dependente dos investigadores do século xv para obter informação sobre *De Senectute*. Fez pelo menos alguma pesquisa própria sobre as muitas pessoas e lugares referidos no diálogo de Cícero, e diz ao leitor que consultou Tito Lívio, para a história romana e, para a história grega, o epítome feito no século III por Justino da obra de Pompeio Trogo e as biografias de Emílio Probo de famosos comandantes. Outros escritores mencionados são Plínio o Velho, Sílio Itálico e o geógrafo Pompónio Mela.

Talvez a melhor forma de resumir as diferenças entre Erasmo e Góis como comentadores de *De Senectute* seja através do modelo teórico proposto por Anthony Grafton num importante ensaio sobre o humanismo. Grafton divide os primeiros especialistas da literatura clássica da era moderna em dois grupos. Para um o texto era ‘algo ideal, fora do tempo, do espaço, ou de qualquer experiência particular, sendo assim um núcleo central da instrução moral e literária’. Para outro era um repositório de informação sobre o mundo antigo, cujo intérprete ideal iria transmitir ‘técnicas sofisticadas para resolver dificuldades nas fontes antigas’.<sup>119</sup> É claro que, no que ao diálogo de Cícero diz respeito, Erasmo pertence ao primeiro grupo e Góis ao segundo. Para Erasmo o leitor ideal de *De Senectute* precisa de pouco mais do que um bom conhecimento de latim e uma receptividade para as verdades espirituais, que ele acreditava que a obra de Cícero transmitia. Para Góis, por outro lado, o texto estava cheio de alusões a muitos aspectos da vida do mundo antigo, que o editor tinha de explicar para que os leitores pudessem compreender as palavras que tinham à sua frente, mesmo que essas palavras tivessem sido traduzidas

---

<sup>118</sup> *Catão Maior*, fol. 23r. (XIII, 45).

<sup>119</sup> Anthony Grafton, *Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), pp. 25-6. Tradução nossa.

para português. Para levar a cabo esta tarefa Góis serviu-se de um grupo de investigadores, os comentadores quatrocentistas de Cícero, com os quais Erasmo estava completamente em desacordo. O facto de Góis se afastar tanto de um autor que em muitos aspectos ele via como o seu mestre é mais uma prova da independência de espírito que caracteriza todos os seus escritos.

(Página deixada propositadamente em branco)

**PARTE IV: ANTÓNIO FERREIRA**

(Página deixada propositadamente em branco)

**CASTRO DE ANTÓNIO FERREIRA:  
APRESENTAÇÃO CRÍTICA**

**1. António Ferreira: uma biografia**

Não se sabe muito acerca da vida de António Ferreira, lacuna que não deve surpreender o leitor das suas poesias e peças de teatro. O próprio Ferreira teria considerado importantes as suas composições literárias, mas não os pormenores da biografia do homem que as escreveu. Na sua opinião, a literatura, e especialmente a poesia, inseria-se numa vasta tradição que, tendo começado na Grécia e na Roma antigas, renascera, após um intervalo de muitos séculos, em Itália, em Espanha e no seu próprio país. Para ele, havia uma considerável diferença entre a grandeza desta tradição e a insignificância dos indivíduos, meros servos da poesia, que a continuavam com os seus trabalhos e estudos literários. Um escritor, portanto, não devia exprimir a sua própria subjectividade mas, antes, proclamar os eternos valores poéticos: a verdade, a beleza e a virtude.

Muito do que se segue nesta apresentação crítica depende desta ideia inicial. É evidente que uma consequência será que de pouco vale procurar, na poesia de Ferreira, informações acerca da sua vida, embora o autor nos diga, no início dos dois livros de sonetos, que nasceu em 1528 e, numa outra poesia, que viu a luz pela primeira vez em Lisboa. Mas sabe-se alguma coisa acerca de Ferreira através de outras fontes, como livros de genealogias e documentos universitários e oficiais, que nos informam que o pai do poeta pertencia à casa do duque de Aveiro. O seu filho António ingressou na Universidade de Coimbra em 1543,

onde estudou cânones, obtendo o grau de bacharel em 1551 e tendo-se doutorado em 1555.<sup>120</sup>

O jovem, que só contava quinze anos quando se matriculou, teve a sorte de ter estudado em Coimbra num dos períodos mais brilhantes da história da universidade. A década de 1540 foi a das reformas educativas de D. João III e a do estabelecimento do Colégio das Artes, a época em que o Humanismo, isto é, o estudo das línguas e literaturas grega e romana (em Portugal, principalmente a romana), era uma disciplina nova e estimulante, em plena voga em Coimbra e internacionalmente. Ferreira, sendo estudante de cânones, não assistia às aulas do Colégio das Artes, o centro humanístico da universidade, onde leccionavam várias figuras portuguesas e estrangeiras de destaque, mas conhecia algumas delas, como Diogo de Teive, e seguia um programa não muito diferente do que lá se ensinava. Em Coimbra, naquela altura, não era suficiente saber ler latim e apreciar os clássicos, porque os alunos tinham também de imitar as suas obras, escrevendo composições poéticas e em prosa na língua de Cícero.<sup>121</sup>

Como era de esperar, o espírito do jovem poeta ficou marcado pela força e beleza da literatura clássica (principalmente a latina, porque não temos nenhuma prova de que soubesse grego). A sua dedicação à literatura latina teve a desvantagem de o ter tornado hostil à tradição poética portuguesa da Idade Média, representada no século XVI pelas redondilhas de Sá de Miranda, Camões e tantos outros. Mas apresenta também uma vantagem, porque Ferreira não se contentou em escrever exercícios em latim, como um estudante qualquer. Quis continuar a tradição literária que tanto admirava, e demonstrar, pelo seu próprio esforço, que podia florescer com igual brilho na língua portuguesa. Por isso praticou sistematicamente quase todos os géneros da poesia romana, e até introduziu alguns deles em Portugal, como a ode e o epigrama. Tentou também importar o drama clássico, escrevendo duas comédias em prosa, *Fanchono* ou *Bristo* e *Cioso*, e a tragédia *Castro*.

---

<sup>120</sup> Para a biografia de Ferreira, ver Adrien Roig, *António Ferreira: Études sur sa vie et son oeuvre* (Paris, 1970), e a importante crítica de Aníbal Pinto Castro, *Revista da História Literária de Portugal*, 4 (1975), pp. 415-19.

<sup>121</sup> Para a história da Universidade durante o Renascimento, ver José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III* (Coimbra, 1969), especialmente os capítulos VII e VIII.

É provável que Ferreira tenha escrito a *Castro* durante a sua estada em Coimbra, embora não se saiba exactamente a data em que foi composta. Porém, foi lá representada, e não há dúvida que a comédia *Fanchono* foi escrita enquanto era estudante. Durante o Renascimento, era costume por toda a Europa representar nas universidades tragédias e comédias em latim, em parte com o fim pedagógico de treinar os alunos na técnica da composição retórica e no uso coloquial da língua. Pelo menos uma tragédia em latim foi escrita em Coimbra enquanto Ferreira era estudante, ou pouco depois: o *Iobannes Princeps* de Diogo de Teive, peça enfadonha mas que podia ter inspirado a *Castro*. Um outro professor do Colégio das Artes, o escocês Buchanan, tinha escrito duas tragédias latinas de tema bíblico enquanto ensinava em França, e estas peças, bem superiores à de Teive, podiam ter sido conhecidas em Coimbra<sup>122</sup>. Tudo isto sugere, sem o provar, que a *Castro* data da década de 1550.

Por volta de 1557, Ferreira parece ter ido para Lisboa, para entrar no serviço régio como desembargador. Nesta época teria casado com Maria Pimentel, possivelmente a Maria ou Marília dos sonetos, que morreu pouco depois do casamento. Mais tarde o poeta casou outra vez, com Maria Leite, senhora a que nunca se referiu abertamente nas suas poesias, mas de quem teve filhos, um dos quais, Miguel Leite Ferreira, organizou em 1598 a edição completa das poesias do pai, intitulada os *Poemas Lusitanos*. Data de 1567, segundo consta de dois documentos oficiais, a transferência do poeta para um outro ramo do serviço régio, a Casa do Cível. Em 1569 morreu, vítima da peste devastadora que grassou em Lisboa naquele ano.

## 2. A *Castro*: obra retórica

A *Castro* é a única tragédia de Ferreira; é também a única tragédia clássica, escrita em português durante o Renascimento, que sobreviveu até hoje. Foi sempre a mais conhecida das suas obras e, mesmo no

---

<sup>122</sup> Há edições modernas de várias das peças mencionadas: Adrien Roig, *La Comédie de Bristo ou l'entremetteur d'António Ferreira* (Paris, 1973), Diogo de Teive, *Tragédia do Príncipe João*, editada por Nair de Nazaré Castro Soares (Coimbra, 1977), e George Buchanan, *Tragedies*, editadas por P. Sharrat e P. G. Walsh (Edimburgo, 1983).

século XVI, teve duas edições, ambas publicadas depois da morte do poeta. A primeira, de 1587, é inferior à segunda, revista e melhorada, que foi publicada nos *Poemas Lusitanos*.

É de presumir que muito da popularidade da *Castro* se deve à sua heroína. A história de Inês de Castro tem tido um impacto extraordinário, em Portugal e no estrangeiro, e a sua figura, revestida duma auréola macabra mas ao mesmo tempo enfeitadora, pode facilmente obscurecer a natureza real da obra de Ferreira. Aqui far-se-á uma tentativa de ignorar as lendas associadas à amante de D. Pedro, para nos concentrarmos melhor na tragédia como sistema literário e dramático.

O leitor ou espectador moderno da *Castro* tem de fazer um esforço imaginativo considerável para apreciar a peça, que obedece a convenções bem diferentes das que hoje em dia prevalecem no teatro. Todas as obras de Ferreira partem do princípio que existe uma grande tradição literária, clássica mas capaz de ser renovada, em que qualquer escritor sério forçadamente se integra. Pode dar-lhe continuidade, embelezá-la, transformá-la até, mas nada pode criar fora do seu âmbito, porque as suas obras também vão fazer parte dela. Podemos dizer, por isso, que não existe composição literária de Ferreira cuja fonte não se encontre no vasto espólio clássico e italiano. Para ele, um soneto era inconcebível sem recorrer a Petrarca, e o mesmo se pode dizer das élogas, baseadas sempre em Virgílio, e também da tragédia, em que é visível a influência de várias composições dramáticas de Séneca. Nada disto implica uma obediência servil ao magistério do passado, porque se houvesse tal servilismo, o poeta não teria renovado a tradição como devia. Contudo, é impossível apreciar a *Castro* sem ter em mente as convenções a que obedece a fonte em que se baseou<sup>123</sup>.

Pode-se perguntar: porquê Séneca? Hoje em dia, as tragédias deste autor romano são consideradas (com razão) muito inferiores às dos gregos, que imitou. Mas os renascentistas, apesar de possuírem uma outra tradução em latim de peças escritas em grego, tiveram sérias dificuldades

---

<sup>123</sup> O conceito de imitação de Ferreira é estudado em T. F. Earle, *The Muse Reborn: the Poetry of António Ferreira* (Oxford, 1988), especialmente no capítulo 1.

em penetrar o mundo social e religioso de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Sêneca era bem mais acessível. E todas as tentativas quinhentistas de fazer tragédias à maneira clássica, em Itália, em França ou em Portugal, remetem para este poeta romano<sup>124</sup>.

Algumas das convenções formais do teatro senequiano podem parecer-nos estranhas, até pouco dramáticas. Há o uso exclusivo do verso, por exemplo, ao contrário do teatro shakespeariano, que admitia a prosa. Existe um elemento de formalismo nos versos da *Castro*, porque naquela obra Ferreira fez um esforço maior do que em outras das suas composições para imitar a métrica romana. Eliminou a rima (recurso desconhecido dos poetas clássicos) das falas das personagens, empregando unicamente o verso branco, que aparece esporadicamente nas suas poesias, mas nunca tão consistentemente como na *Castro*. Nos versos sáficos (também sem rima) das odes corais dos Actos II, III e IV há uma tentativa de imitar os ritmos repetidos da poesia latina. O poeta parece não ter gostado da monotonia rítmica dos sáficos, com acento sempre na quarta sílaba, porque nunca voltou a repetir a experiência nas odes puramente líricas dos *Poemas Lusitanos*.

A *Castro* revela, também, a influência de convenções que podem parecer ainda mais estranhas a um leitor ou espectador moderno. Uma tragédia senequiana consiste normalmente numa série de tiradas, nas quais as personagens principais se exprimem com muito brilho retórico mas com pouca eficácia, já que costumam dirigir-se ou a si próprias ou a um confidente mais ou menos passivo. Muitas vezes os protagonistas destas peças não se encontram, entrando ou saindo da cena, ao que parece, sem se verem. No caso da *Castro* é notório o Acto I, em que Inês e a Ama desaparecem (sem alegarem qualquer razão) logo no momento em que Pedro chega. Seria esta uma boa oportunidade para uma cena entre os dois amantes, mas Ferreira evitou-a.

---

<sup>124</sup> Para a influência das tragédias de Sêneca no Renascimento, ver por exemplo *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, editado por Jean Jacquot e Marcel Oddon (Paris, 1973) e Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition* (New Haven, 1985).

Nem a tragédia senequiana mais retórica podia consistir unicamente em solilóquios, mas mesmo quando há diálogos, estes muitas vezes tomam a forma muito artificial da esticomitia, isto é, do intercâmbio de unidades métricas de extensão igual entre duas ou mais personagens. Um bom exemplo são os versos 460-69 do Acto I, em que o Infante D. Pedro e o Secretário trocam um diálogo constituído de versos inteiros, mas as unidades métricas podem ser maiores, de dois versos por exemplo, ou menores, metade de um verso. Como a tirada, a esticomitia muitas vezes constitui uma oportunidade mais para o virtuosismo verbal do que para um conflito verdadeiramente dramático. Finalmente, é necessário chamar a atenção para mais uma convenção formal, talvez a que mais surpreenderá o leitor moderno, o coro. Como em Séneca, como nas tragédias atenienses do século v a. C., também na *Castro*, no final dos Actos I e IV, o coro canta ou recita os seus comentários, ou líricos ou morais, sobre o que acabou de ser representado no palco. Um membro do coro também intervém nos diálogos com as restantes personagens, normalmente como porta-voz da moralidade e do bom senso.

Qual será a razão da persistência destas técnicas clássicas, pouco dramáticas, no teatro do século XVI? Com certeza, Ferreira não era o único responsável. Toda a tragédia que podemos chamar humanista, fosse ela italiana, francesa, mesmo da longínqua Escócia, obedecia às mesmas regras. Em parte, devemos alegar, como explicação deste fenómeno, o conservadorismo inerente a um grupo de escritores ligados às universidades ou às cortes aristocráticas. Mas havia uma outra razão de grande peso, a retórica.

A arte da retórica, na sua definição mais simples, é a arte de falar bem, e não há local mais apropriado para praticar esta arte do que no palco. Nas grandes tiradas da tragédia humanista, poeta e actor podiam colaborar para demonstrar a sua habilidade em exprimir emoções variadas, alegres, patéticas, de ira, de temor, de tristeza, na linguagem mais nobre e bela possível. Com efeito, um dos acontecimentos mais importantes na história intelectual do Renascimento foi a redescoberta da retórica antiga em toda a sua plenitude, e a sua reintegração tanto no estudo como na prática da literatura. O que distingue o homem dos animais é o dom da fala, e o *rhetor* ou orador é o homem que possui este dom em maior grau.

Vem daqui o enorme prestígio da retórica que, durante o Renascimento, não era considerada (como hoje em dia às vezes acontece) meio de disfarçar a ausência ou a pobreza de pensamento mas, ao contrário, uma das mais altas realizações humanas. Tinha um papel importantíssimo nas tragédias, porque a nobreza de sentimentos própria a este género teatral exigia uma eloquência condigna, que só um escritor versado na retórica saberia fornecer<sup>125</sup>.

Ferreira, portanto, esforçava-se por compor falas extensas e complexas, em que as personagens podiam exprimir os seus sentimentos o mais elegantemente possível, e este mesmo esforço talvez explique a forma problemática do Acto I, nomeadamente a ausência de qualquer contacto entre os dois amantes. O poeta e o seu público teriam preferido, a uma eventual acção dramática ou mesmo amorosa, ouvir primeiro uma fala suplicante de Inês (vv. 124-53) e pouco depois, um discurso zangado e arrogante de D. Pedro (vv. 191-233), ou seja, duas tiradas retóricas contrastantes, uma branda, feminina, outra repleta da truculência masculina. Evidentemente, a retórica não está confinada só no Acto I, já que constitui uma preocupação constante em toda a tragédia, e seria útil analisar aqui a fala mais bela e impressionante da peça, a súplica final de Inês, pronunciada na presença do Rei no Acto IV, para ver até que ponto considerações retóricas determinam não só a linguagem mas também o pensamento da *Castro*.

Pode-se falar, sem exagero, dum «pensamento retórico» na *Castro*, porque um estudante daquela disciplina, durante o Renascimento, não aprendia só uma técnica estilística. Além disso, tinha de saber dar a forma consagrada a um discurso e escolher, para cada secção dele, os tópicos (que podemos traduzir aqui por «ideias») mais apropriados.

Tudo isto, podemos dizer, constitui uma maneira de pensar, muito limitada, evidentemente, sendo dominada por convenções que eram consideradas tanto mais rígidas quanto levavam consigo todo o prestígio da Antiguidade Clássica. Ao estudar o *De Inventione* de Cícero ou a

---

<sup>125</sup> Para a história da retórica em Portugal, ver Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal* (Coimbra, 1973). Para a história da retórica em geral, ver Brian Vickers, In *Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988).

*Rhetorica ad Herennium* (obra na época atribuída a Cícero também, mas hoje considerada anónima), manuais tão conhecidos nas universidades renascentistas que suscitaram as alcunhas de *rhetorica vetus* e de *rhetorica nova*, Ferreira tinha ao seu dispor um tesouro inteiro de palavras, frases, tópicos com que conferir à sua tragédia a nobreza e eloquência desejadas<sup>126</sup>. A influência das tragédias altamente retóricas de Séneca, juntamente com o treino oratório recebido em Coimbra, fizeram de Ferreira um autor retórico no sentido mais amplo da palavra.

É importante frisar aqui, mais uma vez, que nos círculos humanistas a retórica nada tinha de artificial. Tinha surgido como meio de enfrentar situações práticas, nas assembleias políticas e nos tribunais da antiga Grécia, onde o orador que melhor falava ganhava normalmente a partida. Há, na vida de todos nós, certas circunstâncias em que a eloquência é necessária – e a retórica não era, na opinião dos teóricos da arte, mais do que a eloquência natural sistematizada e refinada. Não é de surpreender, portanto, que Inês de Castro, mãe de dois filhos, desprotegida, e ameaçada de morte, tenha utilizado todos os recursos possíveis da arte de bem falar na sua súplica ao rei D. Afonso IV. Qualquer mãe, naquela situação desesperada, teria feito a mesma coisa. A última fala de Inês (vv. 1360-1421) seria classificada pelos retóricos como um «apelo à misericórdia», termo que resume em si a relação entre a retórica e a eloquência natural. É óbvio, mesmo para o leitor sem qualquer conhecimento de retórica clássica, que a fala de Inês é, precisamente, um apelo à misericórdia, mas a expressão não deixa de ser, ao mesmo tempo, o termo técnico dado à parte final dum discurso forense ou judicial. Com efeito, no Acto IV da *Castro*, Inês encontra-se perante um tribunal, formado pelo Rei e pelos dois Conselheiros, perante o qual fala com uma eloquência comovedora, mas sempre obedecendo às regras e convenções da retórica clássica.

Na secção da sua *De Inventione* dedicada ao apelo à misericórdia, Cícero tinha feito um catálogo de nada menos de dezasseis tópicos que

---

<sup>126</sup> Há edições modernas destas obras, com tradução inglesa, ambas na *Loeb Classical Library*. Cícero, *De Inventione*, traduzido por H. M. Hubbell (Londres e Cambridge, Mass., 1968) e *Ad Herennium*, traduzido por H. Caplan (Londres e Cambridge, Mass., 1954).

o orador perfeito devia ter ao seu dispor, dos quais Inês emprega pelo menos metade. Quando se quer despertar a piedade no espírito dum júri, é útil, segundo Cícero, fazer-se parecer vítima dum desastre inesperado, e é precisamente isto que faz Inês ao dizer ao Rei: «Não cuidava, senhor, que te ofendia» (v. 1375). Um pouco mais tarde, aponta para os filhos com estas palavras: «Não vês como parecem / Aquele filho teu?» (vv. 1383-84). É um momento altamente emocionante, em que a Inês faz lembrar ao Rei o dilema terrível em que se encontra, mas é, ao mesmo tempo, um dos tópicos ciceronianos, o sétimo, em que o preceptor romano recomenda que o orador deve fazer o público ou o júri pensar nos seus próprios filhos. Há muitos outros exemplos em que a eloquência inerente à situação da personagem e a retórica sofisticada, aprendida nas escolas, parecem ir de mãos dadas. Quando Inês confessa o seu desamparo, fraqueza, e solidão em face da força do amor de Pedro, pode ser sincera, mas ao mesmo tempo obedece ao tópico 10 de Cícero. Insiste na dor provocada pela separação da família (tópico 12), e implora abertamente misericórdia (táctica recomendada no tópico 14):

... Rei senhor,  
Pois podes socorrer a tantos males.  
Socorre-me, perdoa-me. (vv. 1417-19)

Contudo, rogos humildes não podem ser os únicos ingredientes dum apelo à misericórdia bem conseguido, porque é preciso também ter uma atitude mais nobre, e mais desinteressada. Por isso, Inês pede ao seu amante ausente que tome conta dos filhos – pedido que seria feito por qualquer mãe, mas recomendado também por Cícero (tópico 11). Ela é capaz, também, duma indiferença ativa face ao infortúnio pessoal. «Não sinto já nem choro minha morte» (v. 1386), e de pensar no sofrimento dos outros, nomeadamente no de Pedro (tópico 15), o que ajuda a convencer Afonso da sua virtude e nobreza de carácter.

Hoje em dia, quando se pensa na retórica, é o aspecto estilístico que vem normalmente à mente, sob a forma das figuras bem conhecidas da metáfora, antítese, etc. Estas não faltam na fala de Inês, mas é importante frisar

que também não são nem artificiais nem meramente decorativas, pois contribuem para a emotividade e para a eloquência do discurso inesiano. Ferreira podia ter confirmado que assim era lendo os teóricos clássicos, que afirmam que um apelo à misericórdia nunca pode ser eficaz se lhe faltar o estilo nobre, isto é, o estilo retoricamente mais elaborado, porque só ele confere a um discurso patético a dignidade e a nobreza necessárias.

Inês começa a sua fala com uma série de perguntas retóricas, chamada em latim *subiectio*, cuja função é «fazer parecer que, dadas as circunstâncias, nada poderia ter sido feito, para além do que fora feito»<sup>127</sup>. Assim é levada a concluir que o seu amor por Pedro era inevitável, e por isso perdoável. Dá um remate elegante a esta parte do seu discurso com uma antítese: «Se contra Deus pequei, contra ti não» (v. 1368).

Os manuais retóricos frisam a repetição de palavras ou de frases inteiras como um recurso estilístico importante. Conhecem-se vários esquemas repetitivos, dos quais o mais importante é a epanáfora, em que a mesma palavra ou frase surge no princípio de orações sucessivas, como por exemplo nos versos 1369-70, 1378-89, 1368-89. Nestes últimos versos, a epanáfora combina-se com a paralipse e a metáfora, para formar um conjunto altamente expressivo:

Não sinto já nem choro minha morte,  
Inda que injustamente assim me busca,  
Inda que estes meus dias assi corta  
Na sua flor indigna de tal golpe. (vv. 1386-9)

Aqui a epanáfora é constituída pela repetição de «inda que». A definição de paralipse dada pelo *Dicionário da Língua Portuguesa* é de «figura... pela qual... o poeta finge não querer falar de uma coisa que, no entanto, vai dizendo»<sup>128</sup>. Vê-se que Inês não quer falar da sua morte mas, contudo, não pode deixar de a mencionar. Vê-se também que o emprego desta figura não tem nada de artificial, porque seria impossível que Inês se

---

<sup>127</sup> *Ad Herennium*, p. 315.

<sup>128</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa* (5ª edição, Porto, s.d.).

esquecesse da catástrofe que a espera. Contudo, nesta altura, quer sublinhar o sofrimento de Pedro mais do que o seu, conseguindo assim aquela indiferença ativa e estóica que, como vimos, Cícero tinha recomendado e que, efectivamente, dá ao discurso da heroína um tom nobre.

Nos versos citados surge a única metáfora da fala, a da flor. Os teóricos clássicos estavam conscientes da força expressiva desta figura, e por isso aconselhavam que fosse empregue com precaução. Inês, que a usa só uma vez, no contexto da paralipse, consegue assim exprimir, com a máxima emotividade, a divisão do seu ser entre o medo da morte e a preocupação com a felicidade do amante.

O discurso de Inês é sabiamente construído, com o propósito de realçar o seu desespero crescente. Por isso, as já citadas palavras patéticas vêm no final:

... Rei senhor,  
Pois podes socorrer a tantos males,  
Socorre-me, perdoa-me. (vv. 1417-19)

As figuras utilizadas nesta secção da sua fala são também, segundo a *Rethorica ad Herennium*, muito expressivas, e por isso de eficácia invulgar num apelo à misericórdia. Temos a apóstrofe, em que o orador interrompe o discurso, para se dirigir a alguém, o que *conficit significationem doloris* (exprime a dor), segundo a *Rbetorica*: «...ai meus filhos / Chorai, pedi justiça aos altos ceos» (vv. 1398-99)<sup>129</sup>. Existe também a *conduplicatio* ou reduplicação, uma figura repetitiva, como a epanáfora, mas mais expressiva do que esta última, sendo menos regular e por isso, pelo menos aparentemente, mais espontânea: «Abraçai-me, meus filhos, abraçai-me» (v. 1404).

Como vimos, Inês empregou a figura altamente expressiva da metáfora uma só vez. A descrição, ou *descriptio* em latim, que para os romanos era uma figura retórica, e das mais emotivas, também só aparece uma vez, quando a heroína imagina a reacção de Pedro perante a cena da sua morte:

---

<sup>129</sup> *Ad Herennium*, p. 282.

Não verá quem buscava: verá cheas

As casas e paredes de meu sangue. (vv. 1410-11)

Segundo os retóricos clássicos, a metáfora e a descrição são parecidas porque ambas têm o efeito de produzir uma imagem muito viva no espírito de quem as ouve ou lê. Inês não faz delas um uso excessivo, e assim dá à sua fala um tom de dignidade poética.

A última fala de Inês constitui o clímax da *Castro*, mas não difere muito, estilisticamente, do resto da tragédia, em que são empregues muitos dos mesmos recursos expressivos. Afinal de contas, não deixa de ser uma obra retórica, em que muito do objectivo do autor consistia em construir um discurso, ou uma série de discursos, nobres, brilhantes e emotivos. Mas este objectivo essencialmente literário, pouco teatral, não era o único que o poeta tinha em mente, e nos capítulos que se seguem veremos pelos menos dois outros.

### **3. Liberdade e inevitabilidade**

Seria difícil conceber a tragédia sem ter em consideração a noção de inevitabilidade. O herói de uma tragédia é um homem como todos nós, mas um homem que caminha para uma catástrofe necessária e inevitável. Os factores que determinam a sua queda, parecendo tirar-lhe, no todo ou em parte, o livre arbítrio, variam segundo as épocas e os escritores. Na tragédia senequiana, por exemplo, e na maioria das tragédias humanísticas escritas no século XVI, a inevitabilidade era concebida como transcendente: nestas obras, heróis ou heroínas, às vezes perfeitamente inocentes, são vítimas da ira dos deuses, dum fado exterior à vida humana ou até, como nas tragédias do humanista escocês Buchanan, dos juízos misteriosos do Deus da Bíblia. Em épocas mais modernas, a necessidade ou a inevitabilidade já não é transcendente, mas é considerada como inerente à condição humana, provindo de causas sociais ou psicoanalíticas.

Há tragédias – e são frequentemente os melhores exemplos do género – em que é difícil dizer qual é exactamente o factor determinante.

Tem-se perguntado acerca de Racine, por exemplo, «Serão as tragédias de Phèdre e de Hippolyte questões de destino e causalidade divina ou serão, em vez disso, o fruto terrível do poder destruidor da paixão? Ou talvez possam ser ambas as coisas?»<sup>130</sup>. Aqui surge a possibilidade de as próprias personagens da peça, mesmo que não sejam directamente responsáveis pelos seus destinos trágicos, pelo menos contribuir, conscientemente ou não, para o seu desenvolvimento. Mas em qualquer caso, há sempre inevitabilidade, um fado trágico a que não se pode fugir.

Veremos que a posição de Ferreira está mais perto da de Racine que da dos seus contemporâneos. Contudo, não deixa de se revestir dum carácter próprio. É importante salientar, logo de início, que apesar das personagens da *Castro* falarem muito na fortuna, no fado, etc., a acção da peça contradiz as suas palavras. Elas tentam afastar de si a responsabilidade pelo seu comportamento, transferindo-a para algum agente transcendente, como o fado, mas na realidade são elas, pelo menos em parte, as responsáveis pela catástrofe. Vale a pena considerar a posição teórica de Ferreira a este respeito.

Na parte final duma carta em verso ao seu amigo Vasco da Silveira diz o seguinte:

Não obrigam estrelas, não há fado;  
Mas quem negará as claras influências,  
De que o inferior mundo é governado?<sup>131</sup>

São versos duma subtilidade característica dos *Poemas Lusitanos*, a que não falta também um elemento de paradoxo. Nega-se o poder determinante do fado, mas mesmo assim, parece que este «inferior Mundo» não escapa às «influências», forças com poder de alterar a vida dum indivíduo.

---

<sup>130</sup> Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (Londres, 1986), p. 307 (tradução minha).

<sup>131</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, editados por Marques Braga, 2 tomos (Lisboa, 1957 e 1953), ii, p. 187.

As opiniões de Ferreira acerca da astrologia, referidas aqui e noutros poemas, são duma ortodoxia perfeita. Segundo São Tomás de Aquino, cujo pensamento acerca do assunto se conhecia em Portugal no século XVI, as estrelas podiam influenciar os acontecimentos da vida física dum indivíduo, e até a sua psicologia, já que se acreditava haver uma conexão entre a astrologia e a medicina. Mas não tinham poder determinante, nem obrigavam a que o homem agisse contra o livre arbítrio, a capacidade de escolher entre o bem e o mal, capacidade que prevalecia contra conjunções astrológicas menos favoráveis<sup>132</sup>.

Na teoria, a crença ortodoxa era fácil de compreender, mas encarada como guia prático para a vida, era a causa de problemas complexos e difíceis. Pode não existir um fado propriamente dito, mas qual era o alcance das «claras influências» referidas por Ferreira, e até que ponto tinham elas poder? O poeta não deixa de afirmar, na carta a Vasco da Silveira, que a cruel estupidez do mundo pode causar muitos danos. Constituirão a estupidez e a maldade uma «influência» a que é difícil resistir? Porém, na teoria, nada pode perturbar o nobre espírito, que recebe o dom da razão dos céus, onde nasce:

Esta alma, que é dos céus cá peregrina,  
Que mor dom recebo, que a razão clara,  
Por quem se faz tam alta, e tam divina?<sup>133</sup>

Com efeito, a posição tomada por Ferreira na carta parece ambígua. A razão, dom de Deus, era uma protecção forte contra a «malícia» e a «ignorância cega» que, contudo, não deixavam de ser inimigos poderosos, capazes de vencer os fracos ou desprevenidos. Não é impossível que semelhante ambiguidade exista na *Castro*.

Num magnífico artigo de 1952, dedicado à tragédia de Ferreira, António Coimbra Martins destruiu, duma vez por todas, o velho mito segundo

---

<sup>132</sup> Para a história da astrologia no Portugal quinhentista, ver Francisco Bettencourt, «Astrologia e sociedade no século XVI: uma primeira abordagem», *Revista de História Económica e Social*, 8 (1981), pp. 43-76.

<sup>133</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. cit., ii. 185-6.

o qual o tratamento do fado na *Castro* era semelhante ao dos tragediógrafos clássicos. Segundo Coimbra Martins, o rei D. Afonso IV, embora fale de estrelas e fados, é obrigado a fazer uma escolha ao confrontar Inês no Acto IV. Diz à sua prisioneira:

Tristes foram teus fados, Dona Inês,  
Triste ventura a tua. (vv. 1275-6)

Mas é perfeitamente ilusória esta tentativa, por parte do rei, de responsabilizar algum fado, exterior às personagens humanas, pela morte de Inês, como ela própria diz a seguir:

...Antes ditosa,  
Senhor, pois que me vejo ante teus olhos. (vv. 1276-7)

Afinal, ele tem a liberdade de lhe perdoar. Mas o Rei terá *une liberté totale*, como pensa Coimbra Martins<sup>134</sup>? Se tivesse, não haveria a inevitabilidade de que se falou há pouco, e portanto, não haveria uma tragédia. E além disso, se o Rei fosse livre, teria perdoado Inês, porque não era perverso, e sabia que fazia parte da justiça poupar os inocentes. Mas, por alguma razão ainda por averiguar, talvez por causa de alguma «influência», age injustamente, permitindo que Coelho e Pacheco, os conselheiros, façam de Inês o que quiserem.

Porque é que o Rei parece abdicar das suas responsabilidades desta forma? Continua a ser verdade que não é vítima dum fado transcendente, mas nem por isso deixa de ser vítima das consequências funestas das suas próprias acções, e das dos outros. É aqui que reside a incapacidade de reinar do monarca, o que resulta inevitavelmente numa morte injusta, a de Inês. Podemos dizer que os acontecimentos passados, mesmo dum passado muito remoto, se transformam numa teia inextricável de que as personagens da tragédia não sabem libertar-se. Estes acontecimentos

---

<sup>134</sup> A. A. Coimbra Martins, «La fatalité dans la Castro de Ferreira», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, vol. 3, n.º 2 (1952), pp. 169-95 (182).

são as «influências» de que Ferreira tinha falado na carta a Vasco da Silveira. São de origem humana, e não divina, mas no decurso da história da família real portuguesa ganharam uma força que as tornaram quase intransponíveis. Vejamos alguns exemplos.

Pedro, na primeira fala do Acto I, justifica os amores extramatrimoniais com Inês referindo-se ao seu antepassado, el-rei D. Afonso III, que rejeitou a sua mulher francesa, a condessa de Boulogne, tomando em seu lugar a dama castelhana Beatriz Guillén, através de quem a linha real portuguesa teve continuidade. O poder do exemplo dado por D. Afonso III era tal que Pedro, inspirando-se nele, foi levado, sem razão, a insistir na legitimidade das suas relações com Inês e a profetizar um futuro glorioso para ambos:

Eu de seu sangue, de seu estado herdeiro,  
Porque do seu amor tão mal julgado  
Não esperarei grandezas? (vv. 228-30)

Também Afonso, pai de Pedro, se apercebe claramente do poder que uma má acção do passado tem de controlar o presente. O Rei revela-se totalmente incapaz de dominar o filho desobediente, de o fazer desistir dos seus amores com Inês, o que é uma consequência dos seus próprios erros no passado, segundo ele mesmo e também o coro do final do Acto II:

Rei Dom Afonso, rei,  
Lembra-te de ti mesmo.  
Aqueles erros feos  
Com que tu perseguiste  
Teu pai tão cruamente,  
Lhe dão de ti vingança,  
Por outro tu, teu filho,  
Que te desobedece. (vv. 872-9)

Afonso, que duas vezes se tinha revoltado contra o pai, não podia, pela mesma razão, impor a sua vontade ao filho igualmente rebelde.

Ele bem o sabia, como consta das suas palavras do Acto II, em que, depois de ter feito uma tentativa de responsabilizar os fados pela desobediência do filho, acabou por confessar que o culpado era ele próprio:

... Quanto melhor fora  
Amor e obediência. Meus pecados  
Quão gravemente sobre mim caíram! (vv. 651-3)

Podemos dizer, por isso, que tanto o Rei como Pedro estão sujeitos a «influências», isto é, são vítimas da tendência criminosa que grassava na família real portuguesa. Esta propensão para casamentos ilegítimos e levantamentos de filhos contra os pais, impede que os pais exerçam autoridade moral sobre a progénie, enquanto os filhos não vêem, no comportamento paterno, algo que sugira que devem modificar o seu. A consequência da luta de gerações é a tragédia. Em teoria, o Rei teria podido evitar a morte de Inês, já que lhe foi sempre possível perdoar-lhe, mesmo no último momento. Contudo, na prática, era difícil a Afonso resistir aos argumentos dos conselheiros, segundo os quais ela devia morrer, porque o comportamento anterior do monarca, como ele próprio admitia, tinha comprometido a sua autoridade moral e capacidade de reinar.

O fado, pois, já não é a força exterior às personagens de Séneca, tendo-se transformando em «influências», isto é, nas consequências dos actos humanos que não teriam tido lugar, se os homens se tivessem comportado melhor. Mesmo se estas «influências» tivessem tido, em última instância, uma origem astrológica (como sugere Ferreira na carta a Silveira), não faltava ao homem bom e responsável, segundo a concepção cristã, a capacidade de lhes resistir. A família real portuguesa, porém, não tinha tal capacidade, e de algures dentro dela vinha aquele impulso negativo que havia de acabar, fatalmente, num desenlace trágico.

A tragédia da *Castro*, portanto, é uma tragédia profundamente humana. Mas nem por isso perde a necessidade ou inevitabilidade tão essencial ao género. A maldição que atormenta a monarquia lusa atravessa geração após geração, com consequências funestas que se acentuam de pai para filho. Assim a discórdia que começou com as irregularidades matrimoniais

de D. Afonso III, e continuou através da guerra do fruto daquele matrimónio, D. Dinis, travada com o filho deste, D. Afonso IV, tomou, na geração seguinte, a forma de desavenças entre D. Afonso IV e o seu filho D. Pedro, que resultaram na execução judicial da amante deste último. E o processo destruidor não parou aí, como se vê no Acto V da peça de Ferreira, em que Pedro ameaçou o pai com o espectro terrível da guerra civil:

Eu te perseguirei, rei meu imigo.  
Lavrará muito cedo bravo fogo  
Nos teus, na tua terra; destruídos  
Verão os teus amigos, outros mortos,  
De cujo sangue se encherão os campos. (vv. 1757-61)

O último acto, na opinião de alguns críticos, é supérfluo, mas na minha é importante, porque revela a continuação das lutas trágicas que tinham começado tantos anos antes.

Os infortúnios que afligiram a casa real portuguesa foram muitos, tantos que sugerem a existência dum paralelo entre ela e uma outra família real ainda mais famosa, cujos actos criminosos constituíram a matéria-prima de muitas tragédias clássicas e modernas (incluindo várias de Séneca), a casa de Atreu. As histórias de Agamémnon e Clitmnestra, e dos seus filhos Orestes, Electra e Ifigénia são conhecidas de todos. Não são idênticas às de D. Dinis, D. Afonso, D. Pedro e Inês, mas há todavia um paralelismo entre elas, porque em ambos os casos um fado maligno, inevitavelmente fatal, devasta gerações sucessivas do mesmo clã. É importante considerar brevemente pelo menos um drama de Séneca que versa o tema do destino trágico da casa de Atreu, porque através da comparação entre ele e a Castro vê-se a humanidade da peça portuguesa.

*As Tróades (Mulheres Troianas)* de Séneca era, com certeza, uma tragédia que Ferreira conhecia, já que existem paralelos métricos e verbais entre ela e a Castro.<sup>135</sup> Aqui, porém, quero focar os paralelismos estru-

---

<sup>135</sup> O estudo mais completo da influência de Séneca na tragédia de Ferreira encontra-se em Nair de Nazaré Castro Soares, «A Castro à luz das suas fontes», *Humanitas*, 35-6 (1983-

turais. *As Tróades* é uma das muitas obras que tratam os acontecimentos ocorridos imediatamente após a queda de Tróia. Antes de a armada dos gregos vitoriosos poder voltar à Pátria, duas crianças troianas têm de ser sacrificadas. Uma delas é Políxena, filha de Priam, rei de Tróia, que tem de morrer para aplacar a sombra de Aquiles, o maior dos heróis gregos, morto em combate em frente das muralhas da cidade inimiga. O outro é Astianax, filho de Heitor, grande guerreiro troiano. Astianax tem que perder a vida para que nunca possa chefiar o seu povo nalguma operação futura contra a Grécia. A peça dramatiza a morte dos inocentes e a dor das suas mães, respectivamente Hecuba e Andrómaca.

Vê-se já que *As Tróades*, como a *Castro*, é uma tragédia em que a justiça individual é sacrificada ao bem do Estado. Para além disto, em Agamémnon, rei dos gregos, e portanto responsável pelo destino a dar aos jovens troianos, Séneca criou uma personagem fraca e vacilante, evidentemente o protótipo do Afonso vacilante da *Castro*.

No Acto II da tragédia, Pirro, filho de Aquiles, diz ao rei que Políxena tem de ser sacrificada à sombra do pai. Agamémnon fica horrorizado perante a injustiça e a crueldade deste pedido. Como muitos outros monarcas do teatro senequiano – Afonso, inclusive – sente-se inseguro, e tem medo de que os deuses, ou o fado, castiguem um acto duma maldade tamanha. Mas Pirro é implacável, e Agamémnon, incapaz de o persuadir a mudar de opinião, apesar de ser rei, decide consultar o profeta Calcas, que conhece todos os segredos do porvir. Calcas diz ao rei que a vontade divina exige a morte, não só de Políxena, mas também de Astianax. O rei não lhe dá nenhuma resposta, e o acto acaba com uma ode coral. Nos Actos III e IV dramatizam-se as histórias de Astianax e Políxena, e no último acto, numa longa fala proferida por um mensageiro, são narradas as mortes de ambas as crianças. Agamémnon não entra mais em cena depois do Acto II.

Do esquema aqui apresentado, vêem-se claramente os paralelismos estruturais entre a tragédia romana e a *Castro*. Há as mesmas vítimas,

---

-84), pp. 271-348. Existe uma tradução inglesa excelente d'*As Tróades* em *Seneca, Four Tragedies and Octavia*, traduzidas por E. F. Watling (Penguin Books, Harmondsworth, 1966).

inocentes de qualquer crime humano, o mesmo rei vacilante, os mesmos conselheiros que o forçam a tomar uma decisão injusta. As diferenças, as modificações feitas por Ferreira à tradição senequiana, encontram-se principalmente na área da responsabilidade das personagens. Agamémnon, apesar de ser rei dos gregos, não tem nenhuma. Nem dá anuência formal à asserção de Calcas de que a morte das crianças troianas não se pode dispensar, já que é exigida pela vontade divina. A sua função é puramente retórica, para aumentar o nosso sentimento de terror perante o espectáculo dum rei que, embora benevolente, não tem o poder de evitar duas mortes cruéis. Afonso, contudo, era responsável, e podia ter agido de forma diferente para com Inês, o que não fez, pelas razões acima analisadas.

Na *Castro*, Afonso não é a única personagem responsável pela catástrofe. Os seus antepassados, o filho, e os conselheiros também o são. Além disso, a heroína da peça não está totalmente isenta de responsabilidade, apesar de não ter infringido nenhuma lei humana. Duas vezes, nos Actos I e III, confessa ter a consciência pesada, por uma razão muito óbvia, a de ter amado Pedro antes de ele se ter casado com Constança, e durante o seu infeliz matrimónio. É por isso que tanto teme «a volta da fortuna, que ora amiga / Ora imiga cruel, alça e derriba» (vv. 115-6), porque a fortuna ou o fado, como vimos, não é um poder exterior à vida humana, mas está ligada, por laços estreitos, embora misteriosos, ao comportamento moral das pessoas. Nisto, Inês difere muito de Astianax e de Políxena, crianças que mal falam e cujo único erro foi terem nascido num mundo hostil e brutal. Não quero dizer com isto que Inês tenha merecido morrer, mas não se pode negar que ela contribuiu para a sua própria tragédia, mesmo que esta tenha tomado uma forma totalmente injusta.

Muitas das imitações de obras clássicas feitas durante o Renascimento são nitidamente inferiores aos seus originais. Mas isto não se pode dizer da *Castro*, onde a concepção da responsabilidade humana confere à peça muito mais interesse do que a operação inevitável dum fado transcendente de *As Tróades*. Donde vieram as ideias de Ferreira acerca da responsabilidade humana, se pareciam faltar nas obras do tragediógrafo que mais admirou?

À primeira vista, pode parecer que Ferreira foi beber a sua concepção à psicologia do herói ou heroína trágica nas obras de outro escritor

da Antiguidade Clássica, Aristóteles. Com efeito, o rei D. Afonso IV (como as outras personagens do drama) pode parecer um herói tipicamente aristotélico, nem totalmente bom, nem totalmente mau, um herói com fraquezas como os recomendados na *Poetica* do estagirista. É verdade também que, na época em que Ferreira compôs a sua tragédia, vieram a lume os primeiros comentários desta obra, mas os seus autores parecem não ter compreendido este aspecto da crítica aristotélica, continuando a interpretar o género trágico em termos moralistas medievais. Seria arriscado, portanto, supor que Ferreira era um leitor da *Poetica* mais perspicaz que os seus contemporâneos<sup>136</sup>. Podemos, contudo, procurar na atitude intensamente cristã de Ferreira para com a literatura (uma atitude que é visível em outras composições dos *Poemas Lusitanos* baseadas em originais latinos) a razão do tratamento das personagens da sua peça, e concluir que deu à *Castro* um carácter psicológico e humano porque, como bom cristão, acreditava que os homens são responsáveis pelas suas próprias acções. Não falta, portanto, um elemento moralista na *Castro*. Mas Ferreira, apesar de não deixar de atribuir às personagens a responsabilidade pelas suas acções, conseguiu mostrar, através da história da família real portuguesa, como é difícil agir como se deve, e também a maneira misteriosa e fatal pela qual o passado influencia o presente. Há influências, e influências fortes na vida, contra as quais o indivíduo tem de lutar o melhor que pode. Na medida em que Ferreira reconhece como é problemática aquela luta, a *Castro* é uma obra verdadeiramente humanista.

Mas é evidente que os problemas psicológicos e morais não eram os únicos a pressioná-lo durante a composição da *Castro*. Vimos no capítulo anterior que também quis escrever uma tragédia retórica, e pode-se perguntar se as duas preocupações são compatíveis. Parece que, de certa maneira, não o são, embora a incompatibilidade não diminua a grandeza da peça.

O principal objectivo da retórica é o de persuadir. Inês, por exemplo, tem de persuadir o Rei que está inocente de qualquer crime e que, como

---

<sup>136</sup> Para a fortuna da *Poetica* no Renascimento, ver Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, capítulo 10.

mãe de filhos muito novos, é digna de compaixão. A retórica funciona melhor em situações muito simples, cuja emotividade pode ser amplificada segundo as regras consagradas. Mas na personalidade de Inês há um elemento que age, momentaneamente, contra si própria e reduz, um pouco, o brilho da sua fala. Pode não ser culpada de nenhum crime humano mas, como vimos, perante Deus não é sem mácula, como confessa: «Se contra Deos pequei, contra ti não» (v. 1368). Aqui, por um instante, Inês revela a complexidade da situação em que se encontra. Num drama puramente retórico, o verso teria sido omitido, porque uma tal confissão da verdade enfraquece o argumento da oradora que, assim, admite que é, embora indirectamente, responsável pelo seu próprio destino. O discurso de Inês perde, pelo menos momentaneamente, em capacidade retórica de persuadir o que ganha em verdade psicológica e moral. Exactamente o mesmo acontece com o Rei e com Pedro, cujas personalidades também têm pontos fracos e cujas falas nem sempre convencem as outras personagens da peça, nem tão pouco o leitor da obra de Ferreira, das conclusões que querem tirar.

Contudo, a *Castro* nada perde com isso. Nela se revela a complexidade da visão do poeta, que quis reunir na mesma obra o brilho estilístico dos clássicos e as suas próprias crenças religiosas e morais. E o factor psicológico não é o único elemento novo que trouxe à tragédia retórica de Séneca, como veremos em seguida.

#### **4. A *Castro* e o teatro**

A retórica é uma arte essencialmente linguística e, portanto, não necessariamente teatral. É verdade que é difícil conceber um drama sem palavras mas, normalmente, a acção, o enredo, o conflito dramático também têm um papel muito importante no teatro. Costuma dizer-se que as tragédias de Séneca, por muito brilhantes que sejam estilisticamente, fracassam no palco precisamente pela falta destes outros elementos teatrais. Já se falou muito, nesta apresentação da tragédia de Ferreira, da sua natureza retórica, mas é importante não esquecer que a *Castro* foi

representada em Coimbra e que, provavelmente por isso mesmo, o poeta incluiu nela, embora só esporadicamente, elementos dramáticos alheios à tradição puramente literária da tragédia senequiana.

Tem de admitir-se, porém, que na *Castro* a acção – tão importante em Shakespeare e no teatro do *Siglo de Oro* espanhol – falta quase por completo. Nada acontece na peça, excepto as entradas e as saídas das personagens, e o desenlace fatal, a execução da heroína, toma lugar fora da cena. Faltam também, em grande parte, conflitos dramáticos. Já foi comentada a ausência de qualquer encontro entre os dois amantes, omissão feita provavelmente em prol dum tratamento retórico mais perfeito. Mas a cena entre o Rei e a Inês do Acto IV não deixa de ser altamente dramática, tão dramática que prova também que Ferreira trabalhou cuidadosamente na construção de um enredo verdadeiramente empolgante.

Não se deve procurar na *Castro* peripécias surpreendentes. Os primeiros espectadores da tragédia estavam a par da história triste da heroína, antes de entrar no teatro, situação que se repetia no caso de quase todas as tragédias humanistas, baseadas como eram em enredos clássicos ou bíblicos bem conhecidos do público. Em qualquer dos casos, não se pode julgar o valor dramático duma peça pelo elemento de surpresa que contém, porque se conhecem já anteriormente os enredos de todas as obras representadas com alguma frequência. Porém, mesmo uma história bem conhecida terá a capacidade de comover o público, se o dramaturgo tiver a capacidade técnica necessária, e se causar efeitos deste tipo dizer parte dos seus desígnios.

Parece quase certo que Séneca e a grande maioria dos tragediógrafos humanistas não tiveram a intenção de envolver o público nas peripécias duma história dramatizada. Interessaram-nos mais as consequências dum incidente trágico que a acção que o procedeu, ou por outras palavras, preferiram antes exhibir a dor e o sofrimento duma personagem vitimizada pelo fado, que as suas tentativas de evitar o inevitável. Exemplos deste fenómeno existem em grande número, mas para evitar a acumulação de pormenores desnecessários, será aqui de novo considerada a tragédia de Séneca, *As Tróades* ou *Mulheres Troianas*.

No acto II da peça romana, foi afirmado pelo profeta Calcas que a vontade divina exigia a morte de duas crianças troianas, Astianax e Políxena. Efectivamente, morrem no Acto V, como havia sido profetizado. Resta saber como o dramaturgo preencheu o vasto intervalo entre o decreto fatal e a sua execução, porque sendo a vontade dos deuses inexorável, as personagens humanas nada podem fazer para lhe fugir. O único recurso das troianas é lamentar a sua triste situação em coro. É verdade, contudo, que os Actos III e IV de *As Tróades* não são unicamente constituídos por lamentos. No Acto III, Andrómaca, mãe de Astianax, tenta esconder o filho, ocultando-o de Ulisses, guerreiro grego encarregado de o conduzir ao lugar do suplício, enquanto que no Acto IV Helena procura iludir Políxena, fingindo que esta vai casar com Pirro (em vez de ser morta para aplacar a sombra do pai dele). Mas estas tentativas são pouco convincentes, porque Andrómaca não parece ter muita confiança (com razão) no refúgio escolhido para o filho, que é descoberto com facilidade por Ulisses, e o embuste de Helena é rapidamente desvendado pelas outras personagens em cena. No fim de contas, os momentos de sossego fruídos pelas troianas são perfeitamente ilusórios, como aliás muito bem sabe o leitor, já que o veredicto do destino tem de ser aceite.

Na *Castro*, a primeira cena do Acto IV tem uma posição na estrutura da peça equivalente aos Actos III e IV de *As Tróades*. É lá que a heroína, como Andrómaca e Hecuba, tenta evitar a ameaça de morte, mas com uma convicção e uma eficácia desconhecidas das personagens troianas. Para Inês não há embustes, e, no fim da cena, tendo persuadido o Rei a perdoar-lhe, frui um momento de sossego perfeitamente genuíno. Inês sai de cena, aparentemente convencida de que está salva. Já que é, nesta altura, a personagem dominante no palco, o público partilhará da mesma convicção. Mas, logo depois, a sua sorte muda outra vez, porque o Rei fraco se deixa convencer pelos Conselheiros. Se os espectadores estiverem empolgados pela cena, responderão calorosamente quando Inês consegue convencer Afonso da sua inocência e, mais tarde, sentirão uma profunda pena ao sabê-la condenada e executada. Ferreira, ao compor o acto, visou não simplesmente uma série de belos discursos retóricos, mas um efeito dramático emocionante.

Mas, para se conseguir o efeito dramático, o público tem de estar envolvido, e não é fácil averiguar o seu grau de envolvimento, especialmente em Portugal, onde não existe a tradição, bem arraigada em França e em Inglaterra, de encenar obras clássicas do teatro nacional e estrangeiro. Foi com certeza como resultado de ter assistido a muitas representações de Shakespeare que o professor oxoniano Emrys Jones concebeu a teoria da forma cénica (*scenic form*), para explicar o poder expressivo das peças do dramaturgo inglês quando levadas ao palco. Por esta razão, a teoria de Jones só pode ser considerada provisória se for utilizada para explicar a força dramática duma tragédia escrita em português mas, mesmo assim, é tentador empregá-la.

Para Jones, o termo «forma cénica» não se refere ao que o público ouve quando vai ao teatro, nem ao que vê mas, em vez disso, a uma noção mais abstracta, a forma criada por uma série de acontecimentos ocorridos em palco, «que deixará o público, sem que ele se dê conta disto necessariamente, num estado de preocupação ou de emoção forte»<sup>137</sup>. Será conveniente ilustrar a teoria através de um exemplo, extraído da Cena I do Acto IV da *Castro*, porque as formas cénicas não deixam de existir na tragédia de Ferreira, mesmo que sejam mais simples que as de Shakespeare.

Como sabemos, na cena referida, que constitui o clímax da peça, Inês consegue obter o perdão do Rei. Mas esse facto simples esconde uma construção teatral complicada, porque Inês só consegue o que quer no fim duma cena com mais de 200 versos, cuja complexidade é visível na sua divisão em três secções. A primeira destas secções, que são de tamanho desigual, é a mais extensa. Começa no princípio do acto com as palavras de Pacheco, que tenta persuadir o Rei a resolver o caso de Inês o mais brevemente possível. Pouco depois, esta entra em cena e, no seu primeiro longo discurso, queixa-se dos argumentos dos Conselheiros. Mas apesar da eloquência do seu discurso e do apelo directo ao rei, na sua condição de avô - «Meu Senhor, / Esta é a mãe de teus netos» (vv. 1232-3) – Inês fica desconsolada, já que Afonso, como consta do diálogo que se segue, não se deixa convencer

---

<sup>137</sup> Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare* (Oxford, 1971), p. 8 (tradução minha).

pelos argumentos da heroína. O diálogo é interrompido por Pacheco, que diz secamente: «Dona Inês, contra ti é a sentença dada» (v. 1307).

Pode-se dizer que, com estas palavras do Conselheiro, começa a segunda secção da cena, pois é nesta altura que Inês deixa o rei para falar unicamente com Pacheco e Coelho, aos quais faz lembrar que, como verdadeiros cavalheiros, têm o dever de proteger «as tristes». Coelho, porém, diz a Inês que a sua morte é inevitável, o que a obriga a aproximar-se do Rei novamente, a quem dirige o seu último apelo (cuja natureza retórica foi analisada anteriormente). Finalmente, Afonso responde favoravelmente, com estas palavras:

...O molher forte!

Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.

Vive, enquanto Deus quer. (vv. 1421-23)

Este diálogo entre Inês e o rei constitui a terceira e última secção da cena, e, no fim dela, Inês sai de cena para não mais voltar. É de presumir que, quando se representa esta cena, a saída a actriz seja seguida de uma pausa, de extensão suficiente para deixar que o público se recomponha depois de ter experimentado uma emoção tão forte.

A cena tem, portanto, uma forma tripla: em toda ela, a nossa atenção concentra-se em Inês, mas ela é vista primeiro com o Rei, depois com os Conselheiros, e finalmente com o Rei outra vez. Sobre este tipo de forma cénica Jones escreve: «Se o dramaturgo quer desenvolver ... uma estrutura imponente, tem de o fazer por fases cuidadosamente graduadas, por pequenas unidades de acção. Só desta forma se conseguirá fazer acompanhar pelos espectadores, pouco a pouco, até ao ponto emocional culminante. E, uma vez chegado àquele ponto, tem de desistir, porque é imprescindível permitir ao público um momento de alívio e de tranquilidade»<sup>138</sup>. Talvez a cena criada por Ferreira não tenha uma estrutura tão imponente como a do episódio de *Titus Andronicus* citado como exemplo por Jones; mas é verdade que o clímax do encontro de Inês com o Rei e os Conselheiros

---

<sup>138</sup> Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare*, p. 10 (tradução minha).

não podia ter lugar logo no início e que, tanto o dramaturgo português como o inglês, sabiam dividir a cena em secções relativamente pequenas, assim preparando o público gradualmente para o ponto culminante.

Segundo o Prof. Jones, a «poderosa simplicidade», como ele lhe chama, das grandiosas cenas shakespearianas depende muitas vezes dum elemento previsível: é necessário que os espectadores saibam de antemão, ou, pelo menos, tenham a possibilidade de conjecturar o que vai acontecer<sup>139</sup>. Só naquelas circunstâncias o efeito dramático será completo, porque o segredo da arte do dramaturgo é adiar a realização das expectativas do público. Parece que Ferreira sabia isto também, e que, com plena consciência, extraía o máximo proveito cénico da história bem conhecida que formava a base do enredo da sua tragédia. O dramaturgo podia ter quase a certeza que o público culto que assistia ao espectáculo sabia das capacidades persuasivas da heroína da peça; e, em todo o caso, os versos do Coro, dirigidos a Inês no início da cena, «Quem pode ver-te / Que não chore e se abrande?» (vv. 1231-2), têm o efeito de estimular a vontade do público de ver o resultado desejado.

No fim, como sabemos, o Rei, que entrara em cena desejoso de pôr fim ao caso de Inês o mais rapidamente possível, acabou por lhe dar a liberdade «enquanto Deos quer», ao passo que a heroína, no princípio aparentemente vítima desamparada da tirania, chegou a ser a personagem dominante do palco. Este movimento, de um extremo psicológico ao outro, encontra muitos paralelismos em Shakespeare (a cena da tentação de Otelo, a cena no foro romano de *Julius Caesar*) e, no caso de ambos os tragediógrafos, é um meio de aumentar a tensão. Um outro meio, que ambos sabiam empregar, é a alternância rítmica do tempo numa cena, primeiro rápido, depois lento, um pouco como numa composição musical.

As primeiras palavras de Pacheco dão no princípio da cena uma impressão de rapidez: «A presteza em tal caso em bom seguro» (v. 1215). Mesmo o Coro insiste em que Inês se prepare sem demora para a morte: «...vais depressa / Terás que chorar menos» (vv. 1221-2). As falas das personagens são breves, nunca excedendo os quatro versos, e a sua brevidade é um

---

<sup>139</sup> Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare*, p. 16 (tradução minha).

outro factor que contribui para o tempo rápido, agitado do começo da cena. Nota-se o contraste com Inês, cujas falas nesta primeira secção são muito extensas. Dirige-se ao Rei num discurso de nada menos de 43 versos, empregando uma retórica calmamente elaborada, que estabelece um ritmo bem diferente das falas abruptas de Afonso e dos Conselheiros. Eles insistem na necessidade dum desfecho rápido, mas ela prefere, naturalmente, as deliberações maduras e ponderadas. Deus, diz ela, «...dá tempo de vida e espera tempo / Só para perdoar» (vv. 1289-90), e mais tarde retoma a mesma temática: «Nunca aconselhou bem, nunca deu tempo / De remédio de algum mal a ira» (vv. 1297-8).

Pode-se dizer que Inês está a fazer duas coisas ao mesmo tempo. As suas longas falas, cuja extensão se nota visivelmente por contraste com as palavras pouco abundantes das outras personagens, adiam o clímax da cena, aumentando assim a tensão no espírito dos espectadores. Além disso, o próprio número de versos que profere é um dos meios pelo qual consegue impor a sua vontade e, por consequência, passar de vítima a vencedora. O processo é evidente já na segunda secção da cena, pois Coelho, ao responder ao apelo de Inês a si e a Pacheco, sente a necessidade de pronunciar um longo discurso, igualmente retórico e cuidadosamente calculado, como os da própria heroína. Já não é possível ao Conselheiro livrar-se da sua vítima em poucas palavras: é preciso dar-lhe uma resposta completa, a que não falta a apresentação necessária das suas motivações e das de Pacheco. Vem depois a última fala de Inês, a mais longa de todas, pela qual o Rei se confessa convencido. Nesta altura, a tensão desaparece do espírito do público, que agora terá um vivo sentimento de simpatia por uma personagem que conseguiu fazer o que parecia impossível. Quando Inês morre, uns momentos mais tarde, no final do acto, os espectadores sofrerão um choque tanto maior por ser inesperado.

É difícil proclamar a teatralidade da *Castro* com inteira confiança, porque – como já foi dito – a tragédia de Ferreira não tem tido, no palco, a vida das de Racine ou de Shakespeare. Mas se se admitir que o tra-gediógrafo português criou uma forma cénica viável no Acto IV, a peça ganha uma dimensão adicional. Com efeito, continua sendo uma tragédia

retórica, estática à moda senequiana e humanista. Mas Ferreira, que tinha o impulso puramente literário e verbal de escrever uma tragédia daquele tipo, era também, pelo menos instintivamente, um homem do teatro, que sabia compor uma cena capaz de captar a atenção do público.

Seria interessante especular porquê, já que os únicos espetáculos a que o poeta teria assistido, presume-se, eram as peças só dificilmente representáveis de Séneca, Buchanan, Diogo de Teive, etc. Pode-se alegar a sua experiência de autor de comédias, género dramático sempre mais flexível e popular que a tragédia, como uma razão da sua capacidade como encenador. Outra teria sido a sua própria concepção do protagonista trágico como ser responsável, consciente da diferença entre o bem e o mal. Inês, ao contrário de Hecuba e Andrómaca, sabe que o seu destino é injusto e que a injustiça tem uma origem humana. Portanto, recusa-se a aceitá-lo passivamente, como as suas irmãs troianas, mas em vez disso, faz os possíveis para lhe resistir. É a resistência heróica de Inês que empolga o espectador e confere à cena a sua poderosa força dramática.

## **5. A *Castro* e a política**

A análise da *Castro* feita nesta apresentação crítica concentrou-se, até aqui, unicamente nos seus aspectos estéticos. Mas, como todos sabemos, o enredo da tragédia tem origem num acontecimento histórico famoso, e as personagens, enquanto estão em palco, dedicam-se a longos e violentos debates políticos. Como é que devemos considerar estes debates e as suas causas históricas? Como independentes da peça de Ferreira, ou como parte integrante dela? Por outras palavras, pergunta-se se a peça deve ser lida como a reconstrução dum incidente histórico, com o respectivo comentário, ou se, pelo contrário, o poeta modificou os acontecimentos reais e as suas consequências políticas, para que se conformassem com as estruturas teatrais e retóricas estudadas anteriormente. É uma pergunta importante, porque dela depende o lugar que atribuímos à *Castro* na hierarquia dos géneros literários e, por isso, a forma como a entendemos.

É necessário não esquecer que, no século XVI, como hoje, a vida e morte de Inês de Castro se conheciam sob várias formas. Havia as versões literárias do tema de Garcia de Resende, Ferreira, Camões e outros, mas existiam também relatos escritos por cronistas e historiadores, relatos prosaicos que revelam uma atitude bem diferente da dos poetas face à morte da amante do príncipe D. Pedro. A narração que Rui de Pina incluiu na sua *Crónica de D. Afonso IV* é um exemplo bem conhecido disto. Rui de Pina, que foi cronista-mor do reino, e que morreu em 1522, poucos anos antes do nascimento de Ferreira, abordou a história de Inês numa forma que indica claramente como um cronista em prosa e uma tragédia em verso não diferem unicamente pela forma. São, além disso, géneros literários diferentes, em que se exprimem preocupações que pouco ou nada se relacionam umas com as outras.

As considerações políticas são próprias duma crónica e, portanto, Rui de Pina discute o conflito de interesses que complicou os amores de Pedro e Inês. Os irmãos de Inês, «em Castella grandes senhores», viam nas relações da irmã com o filho de D. Afonso IV uma oportunidade de obter influência em Portugal, até na sucessão ao trono, em que tencionavam colocar os filhos de Pedro e Inês. Se D. Fernando, filho legítimo de Pedro e de Constança, tivesse sido posto de lado, existia a possibilidade de que uma dinastia estrangeira ou meio estrangeira reinasse em Portugal, o que tornaria problemática a continuação da independência da nação<sup>140</sup>.

É notável como Ferreira conseguiu excluir quase todos estes pormenores da sua tragédia, pois os Conselheiros, apesar de verem, na existência de Inês, uma ameaça ao Estado, raramente justificam a sua posição detalhadamente. Pacheco limita-se a insinuar vagamente que as relações de Inês com Pedro são perigosas, sem nunca dizer exactamente porquê (excepto que constituem um acto de desobediência ao Rei), e Coelho só uma vez se refere a um facto concreto. Com efeito, no Acto IV, menciona D. Fernando, sem porém aludir aos riscos duma intervenção espanhola na sucessão ao trono português. A razão da sua

---

<sup>140</sup> Rui de Pina, *Crónica Del-Rei Dom Afonso IV* (Lisboa, 1936), pp. 194-6.

reticência é que, na retórica clássica, os assuntos normalmente complexos normalmente se evitavam. O nome de Fernando é mencionado porque se integra no clímax dum trecho retórico em que se emprega, com muito brilhantismo, a epanáfora:

Senhor, por teu Estado te pedimos;  
Pelo amor do teu povo, com que te ama;  
Pelo com que sabemos que nos amas;  
Por mais vida e mais honra de teu filho,  
Príncipe nosso; e por aquele seu  
Fernando único herdeiro, cuja vida  
Te está pedindo justamente a morte  
Desta mulher. (vv. 1484-91)

Coelho não precisa de explicar porque é que a vida do jovem príncipe Fernando depende da morte de Inês. Em termos de retórica, é suficiente ter-se referido ao tópico emotivo dos laços familiares que ligam Afonso ao filho e ao neto. As complicações com Espanha teriam distraído a atenção dos espectadores, e do Rei, da bela frase, com as suas repetições cumulativas de «por» e «pelo» (que constituem a epanáfora) e o seu remate antitético elegante.

Na crónica, as relações entre o Rei e o Príncipe são, também, mais complexas e mais ambíguas que na tragédia. Segundo Rui de Pina, o que preocupava Afonso não era o projectado casamento de Pedro com Inês mas, ao contrário, a indecisão do filho que, longe de ser o amante dedicado da tradição literária, se debatia entre os prós e os contras dum matrimónio com uma dama que não só trazia consigo os inconvenientes oriundos da sua origem espanhola, mas era também ilegítima. Como é evidente, não há nada disto na *Castro*. É verdade que, na edição primitiva da peça, publicada em 1587, o Secretário lembra a Pedro o sangue «baixo e bastardo» de Inês, mas o pormenor degradante foi omitido na versão definitiva incluída nos *Poemas Lusitanos*<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Há uma edição moderna da versão de 1587 em Adrien Roig, *La Tragédie «Castro» de António Ferreira* (Paris, 1971), pp. 91-219. As palavras citadas vêm na p. 110.

Não há razão para supor que Ferreira ignorava os problemas políticos suscitados pela Inês histórica. Se desconhecesse a narrativa de Rui de Pina, podia ter lido um outro cronista da época, Cristóvão Rodrigues Acenheiro por exemplo, em cuja obra teria encontrado uma análise da crise dinástica muito semelhante<sup>142</sup>. Mas, pelas razões acima apontadas, os pormenores políticos não tinham lugar numa tragédia retórica, facto que indica como eram rígidas as distinções entre os géneros literários no século XVI. É de notar que também Camões omitiu quase toda a problemática histórica da sua evocação lírica, não dramática, da morte de Inês no Canto III d'Os *Lusíadas*. Com efeito, o tratamento do incidente varia tanto, nas obras estudadas, que indica que predominavam mais, na mentalidade dos escritores, questões de género literário do que de verdade histórica. Isto não quer dizer que os poetas mentissem quando narravam a história de Inês. Mas, ao mesmo tempo, não estavam interessados em todos os factos, muitas vezes prosaicos ou de difícil interpretação, relacionados com o caso inesiano.

Devemos agora voltar a nossa atenção para a grande questão política da *Castro*, o lugar da justiça no Estado, assunto que é debatido pelos Conselheiros e pelo Rei. Duas perguntas são suscitadas pelo debate: a primeira, se será possível separá-lo do resto da peça e vê-lo como um comentário sobre a própria época de Ferreira, e a segunda, se se pode saber a opinião do próprio poeta face às duas posições estabelecidas pelos protagonistas da discussão. São perguntas complexas, a que seria erróneo dar uma resposta cabalmente negativa mas, a meu ver, o debate político só revelará o seu completo significado se for considerado no contexto da tragédia como um todo.

Mesmo assim, porém, o conflito político gerado pela tragédia teria captado a atenção dos seus primeiros espectadores. Havia, na época, um interesse bem vivo pela conduta própria a um rei, pela necessidade de este saber escolher entre opções difíceis. Todos sabiam que a morte prematura, em 1554, do herdeiro de D. João III, o príncipe D. João, tinha

---

<sup>142</sup> Cristóvão Rodrigues Acenheiro, *Crónica dos Senhores Reis de Portugal* (Lisboa, 1824), pp. 107-10.

como consequência a probabilidade de o seu jovem filho, D. Sebastião, reinar em Portugal com pouca idade, e que, por isso, precisaria de conselhos acerca do caminho a seguir entre a justiça individual, por um lado, e a razão de Estado, por outro. Além disso, segundo A. J. Saraiva e Óscar Lopes, a controvérsia acerca do ensinamento político de Maquiavel, que visava exactamente este aspecto do governo real, teria perturbado os ânimos dos portugueses na época de Ferreira<sup>143</sup>.

Em contrapartida, é necessário indicar, como já fez Nair Castro Soares, que o debate acerca da relação entre o indivíduo e o Estado era muito antigo. Tendo sido um lugar comum na literatura política e filosófica romana, entrou em várias das tragédias de Séneca, em que os apelos à justiça por parte das vítimas da tirania são frequentes. Segundo esta interpretação, Ferreira teria incluído o debate entre o Rei e os Conselheiros, e os apelos patéticos de Inês, para afirmar o lugar da sua peça na tradição romana<sup>144</sup>.

Portanto, torna-se muito difícil dizer até que ponto, na *Castro*, Ferreira quis abordar os problemas políticos que agitavam a sua própria época, porque problemas idênticos constituíam um topos do género literário em que se inseria. Mas seria possível dar uma resposta mais clara à outra pergunta feita há pouco, a natureza da opinião pessoal do escritor na controvérsia justiça vs. razão de Estado?

Em certa medida, a resposta à pergunta é óbvia: o público sente uma viva simpatia por Inês e uma repugnância para com as razões frias dos Conselheiros, sentimentos controlados pelo dramaturgo e que derivam da própria estrutura da tragédia. Uma bela dama é morta, não porque tenha cometido algum crime, mas porque está emaranhada numa rede de manobras políticas em que as emoções humanas, como o amor e a ternura, são postas de lado. Além disso, é evidente que a intenção dos Conselheiros, ao pedir a pena de morte, fracassa por completo. O Acto V da tragédia prova que nenhum acto imoral pode ser útil ao Estado, porque Pedro, num acesso de fúria, depois de saber da morte da aman-

---

<sup>143</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (4ª edição, Porto, s.d.), pp. 291-2.

<sup>144</sup> Nair de Nazaré Castro Soares, «A *Castro* à luz das suas fontes», *Humanitas*, 35-6 (1983-84), pp. 271-348 (295, 340, etc.).

te, promete vingar-se desencadeando uma guerra civil em Portugal. Mas a peça não é tão simples como parece, e não será absurdo admitir que os Conselheiros, pelo menos parcialmente, tinham a razão do seu lado.

Não eram só Coelho e Pacheco, personagens pouco simpáticas, que viam em Inês um obstáculo ao bom governo do Estado. O Secretário do Acto I, indivíduo bem mais atractivo, achava também que os amores de Pedro prejudicavam a sua posição como futuro rei, e assim dizia ao seu senhor, num corajoso desafio ao seu furor petulante:

Com que rosto, senhor, darás castigo  
Aos que assi cometem o que cometes?  
Como conservarás a obediência  
Santa devida aos pais, pois tu a negas  
Aos teus no que te pedem justamente? (vv. 350-4)

Contudo, o Secretário não conseguiu mudar a opinião do Príncipe. Nessas circunstâncias, pode-se perguntar se Afonso não teria razão ao permitir a execução judicial da amante do filho. Este, como vimos, não tinha obedecido ao pai, nem tinha escutado as considerações sensatas do Secretário. Com efeito, tudo indicava que era estouvado e perigoso, sem capacidade para tomar uma decisão em prol da pátria, e só controlável por meios violentos.

Nos debates dos Actos II e IV, porém, Afonso argumenta a favor da misericórdia, os Conselheiros da pena capital. A discussão chega a um impasse, porque nenhum partido consegue convencer o outro da justiça das suas ideias por meios intelectuais. É verdade que, após os dois encontros, Afonso cede perante a insistência dos seus ministros, mas não tanto por convicção própria como por não ver nenhuma outra saída para as dificuldades além da capitulação. Será difícil, por isso, encontrar as opiniões do próprio escritor nestas discussões retóricas.

Há duas razões para esta dificuldade. A primeira é que o debate é, na verdade, retórico, pois o Rei e os Conselheiros preferem ganhar o caso a chegar a um acordo. Os Conselheiros, como advogados num tribunal judicial, estão convencidos da justeza das suas ideias e querem que o juiz,

neste caso, o Rei, as aceite. O Rei tem menos convicção, mas argui da mesma forma. É um tipo de argumentação que se combina muito bem com a esticomitia, forma de diálogo tipicamente clássico e senequiano, em que os protagonistas trocam palavras ou frases inteiras de extensão métrica igual. A esticomitia produz epigramas brilhantes, mas não um diálogo racional. Vejam-se os versos seguintes do Acto II:

REI. Não se há-de fazer mal por quantos bens se possam daí seguir.

COELHO. Nem bem nenhum de que sigam males.

REI. Mal parece matar ãa inocente.

PACHECO. Não é mal, que a causa o justifica.

REI. Antes Deos quer que se perdoe um mau, que um bom padeça.

COELHO. O bem geral quer Deos que mais se estime que o bem particular.

(vv. 692-99)

Seria lícito dizer que, nestes versos, uma personagem escuta as palavras de outra, mas não o seu significado. O trecho citado é um tipo de combate verbal, em que o Rei (que aqui toma a ofensiva) propõe vários argumentos que são repelidos pelos Conselheiros. Tudo isto é contido numa forma métrica escrita (embora a primeira fala do Rei seja um pouco mais longa que a resposta de Coelho), cujo virtuosismo encantar os espectadores. Contudo, nenhum deles vai aprender nada de novo, porque o Rei nada mais faz do que repetir, três vezes, a noção de que é sempre injusto matar um inocente, enquanto os Conselheiros, pela sua parte, se limitam a desencantar três maneiras de dizer o contrário. Não é um simples diálogo de surdos, porque os Conselheiros, ao responder a Afonso, retomam algumas das suas palavras mais emotivas, como «bens», «mal», «Deos» - o que indica que, pelo menos, as ouviram. Porém, já que o Rei e os Conselheiros interpretam as palavras de maneiras diferentes, não se pode falar de um intercâmbio genuíno de ideias.

A retórica e o virtuosismo verbal desempenham um papel muito importante na *Castro*, mas não podem ser considerados como fins em si próprios. Há uma outra razão pela qual os debates dos Actos II e IV são tão estéreis, e é que ambos os partidos têm razão. Um rei é pai do seu

povo e, portanto, igualmente responsável pela justiça individual e pelo bem-estar de toda a nação. Num país bem governado, os dois objectivos não são incompatíveis, mas na confusão do Portugal afonsino, foi precisamente isto o que aconteceu. Isso é a tragédia da *Castro*. É uma tragédia prevista por Pacheco (apesar de ele não estar totalmente consciente do significado das suas palavras) na sua primeira fala do Acto II:

Isto faz os reis grandes, dignos sempre  
De memória imortal: sofrer trabalhos  
Pelo público bem, quebrar a força  
Do sangue e próprio amor, fazer-se exemplo  
De todo bem ao povo, atalhar prestes  
O mal em seu começo, antes que empeça.  
Depois nem forças bastam, nem conselho. (vv. 632-38)

Estas palavras constituem a lição política a ser extraída da *Castro*. Para Ferreira, as considerações políticas e morais eram inseparáveis e, por isso, é a fraqueza moral da família real portuguesa que causa o desastre político dramatizado na tragédia. Talvez pareça estranho que a moral da peça seja pronunciada pelo vilão, mas Pacheco não é um vilão qualquer. Tal como Coelho, é fundamentalmente um homem bom que, devido à inépcia do seu senhor, se encontra numa posição impossível. O seu fim, previsto por Pedro no Acto V, não é menos trágico que o de Inês:

Mas eu me matarei mais cruelmente  
Do que a ti (i.é., a Inês) mataram, se não vingo  
Com novas crueldades tua morte.  
Para isto me dá, Deos, somente vida.  
Abra eu com minhas mãos aqueles peitos,  
Arranque deles uns corações feros,  
Que tal crueza ousaram. (vv. 1750-56)

Como vimos na secção 3 da apresentação crítica, a tragédia de Inês foi somente uma das consequências funestas do comportamento irres-

ponsável de sucessivos monarcas portugueses. Outra foi a morte cruel e traiçoeira dos dois Conselheiros, cujo único delito foi terem feito o que consideravam ser o seu dever.

Podemos concluir que o significado da *Castro* reside na peça em si mesma. Foi por esta razão que Ferreira excluiu dela muitos pormenores que podia ter incluído: os ingredientes macabros, por exemplo, que tanto eco têm tido na literatura posterior à *Castro*, e os detalhes políticos da narrativa histórica de Rui de Pina. O que ficou foi uma tragédia perfeita e equilibrada, uma obra-prima que pertence à tradição dramática clássica mas que, ao mesmo tempo, não deixa de ser inteiramente portuguesa.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A CASTRO DE ANTÓNIO FERREIRA E  
A CONCEPÇÃO ESTÓICA DO TEMPO**

No contexto literário português do século XVI a *Castro* é uma obra única. Não deve nada à tradição teatral tradicional do auto, e durante séculos não teve sucessores. Foi composta nos anos 50, momento muito privilegiado na história intelectual de Portugal, em que o espírito de abertura próprio do Humanismo permitia a reflexão não-dogmática acerca dos problemas ético-políticos, através das novas formas estéticas derivadas do classicismo greco-romano.

A tragédia da *Castro* é, portanto, uma peça que continua a exercer um fascínio sobre a mente do leitor. Há quase vinte anos foram a retórica e a teatralidade do drama que mais nos impressionaram;<sup>145</sup> hoje a importância de tais factores não diminuiu, mas paralelamente torna-se possível ver como os aspectos estéticos da *Castro* têm também uma base filosófica estóica. Como se sabe, o estoicismo era um ponto de referência importante para muitos humanistas portugueses; no entanto, o uso que Ferreira faz dele é de uma originalidade surpreendente, pelo menos no espaço lusófono.

O estoicismo não era um sistema apenas ético, mas abrangia também a dialéctica e a física, assim formando, em conjunto, um todo globalizante e harmonioso, identificável com a razão que governava o universo. Quando, no fim do Acto III da tragédia, o coro tece uma série de considerações acerca da morte, fim de todas as vidas, comenta simultaneamente

---

<sup>145</sup> ANTÓNIO FERREIRA, *Castro*, ed. de T. F. Earle (Lisboa: Comunicação, 1990, sobretudo pp. 16-25 e 37-44. Ver Cap. 8 do livro presente.

o comportamento ético das pessoas e a natureza do mundo físico, sujeito ao poder inelutável do tempo.

A ode coral com que Ferreira põe fim ao acto é uma ode dupla, como todas as da tragédia. Por esta razão, é constituída por duas partes, que contrastam métrica e tematicamente, e que aqui serão designadas coro 1 e coro 2. No coro 1, deparamo-nos com uma poesia de oito estrofes sáficas, enquanto o coro 2 é composto por 63 hexassílabos não rimados, divididos por um critério que parece mais sintáctico do que métrico em estâncias de extensão variada.

O contraste, muito óbvio, entre os aspectos visual e auditivo dos dois coros persiste ao nível do pensamento contido neles, apesar de a consciência da passagem do tempo ser uma constante, tanto nos sáficos como nos hexassílabos. Para os estóicos, o tempo, a vida e a morte consideravam-se indiferentes porque, por si próprios, não têm valor ético ou outro, ‘mas o homem pode servir-se dessas coisas para prejudicar ou para ser útil; elas podem, por consequência, trazer a felicidade ou a infelicidade segundo o uso que delas se fizer.’<sup>146</sup> Com efeito, é o uso, para bem ou para mal, que se pode fazer do tempo que constitui a temática dos coros.

Este era um tópico caro a muitos estóicos, tendo sido tratado por Séneca no seu conhecido ensaio *De brevitae vitae*. Ferreira, e os outros humanistas portugueses, podem ter tido acesso às obras do filósofo e dramaturgo romano através da edição erasmiana, várias vezes reimpressa. Na dedicatória, Erasmo exprime a sua admiração pelo ensinamento moral de Séneca, mas ao mesmo tempo rejeita os aspectos do estoicismo que eram incompatíveis com o cristianismo, como por exemplo a doutrina da materialidade da alma.<sup>147</sup> Tal leitura equilibrada da obra de um pensador pagão teria sido muito do agrado de Ferreira.

O pequeno tratado sobre a brevidade da vida é puramente ético, e consequentemente aceitável aos olhos do leitor cristão. O filósofo romano critica asperamente os *occupati*, indivíduos que desperdiçam a vida na

---

<sup>146</sup> JEAN BRUN, *O Estoicismo*, tr. JOÃO AMADO (Lisboa: Edições 70, 1986), p. 77.

<sup>147</sup> A dedicatória a Peter Tomiczki, bispo de Cracóvia, encontra-se em P. S. ALLEN, *Opus epistolarum Des. Erasmi roterodami*, vol. 8, 1529-30 (Oxford: Clarendon Press, 1934), pp. 25-39 (31).

busca da riqueza ou de outros vens mundanos e tem uma palavra especialmente depreciativa para os amantes, que ‘gastam o dia na expectativa da noite, e a noite com medo da vinda do dia’.<sup>148</sup> Tais pessoas não ficam satisfeitas com o que possuem, desejando sempre algo mais, algo que só lhes pode vir depois de ter passado o tempo, sobre o qual não têm qualquer poder. O sábio, pelo contrário, aproveita cada instante ao máximo, para a prática da virtude ou para o estudo da filosofia, e desta forma adquire ‘o conhecimento da vida e da morte’.<sup>149</sup> A sabedoria é, portanto, saber viver em harmonia com o tempo.

Tal como acontece com as outras odes corais – todas elas duplas – que põem fim aos Actos I a IV da tragédia, o coro 1 do Acto III tem uma tonalidade optimista e esperançosa, enquanto o coro 2 examina as consequências funestas das acções das personagens da peça. O coro 1 explica assim como vencer o tempo e se rir da morte, seguindo ‘boa fama’ e ‘virtude casta’ (vv. 1142-7). Já que a prática da virtude é uma experiência completa em si – ‘se salva somente de si mesma’ (v. 1144) -, ela pode ser considerada como fora do tempo, porque quem faz uma boa acção fá-la agora, sem pensar em prémios nem em castigos, isto é, sem pensar no futuro. Podem-se guardar tais momentos de vivência plena na memória, formando assim um tesouro contra a morte, o ‘grande aperto’ (v. 1151). Daqui decorre que, algo paradoxalmente, ‘vencer o tempo’ (v. 1146) equivale a ‘vive c’o tempo’ (v. 1149), porque quem aproveitar até á última estes momentos de plenitude que o tempo oferece está livre da consciência dolorosa da inevitabilidade da morte.

As ideias que Ferreira aqui exprime lembram o ensaio de Séneca já mencionado, e também uns conhecidos versos de Horácio: ‘Ele é senhor de si, e passa o tempo contente, quem pode dizer ‘hoje vivi’’.<sup>150</sup> O coro dirige-se à ‘mocidade cega’, referida nestes termos genéricos na primeira

---

<sup>148</sup> *Diem noctis expectatione perdunt, noctem lucis metu*, SÉNECA, *De brevitae vitae*, 18.5 (todas as traduções do Latim são da nossa responsabilidade).

<sup>149</sup> *Vivendi ac moriendi scientia*, *ibid.*, 19.2.

<sup>150</sup> *Ille potens sui / laetusque deget, cui licet in diem / dixisse vivi*, HORÁCIO, *Odes* III, 29, II. 41-3.

estrofe e na última, mas é provável que tenha em mente a heroína da peça, como veremos oportunamente.

Não há dúvida de que o alvo do coro 2 é D. Pedro, o amante de Castro, o príncipe ‘tão cego’ e ‘tão duro’, como lhe chama, embora o infante não esteja no palco. O coro tem mais de uma razão para criticar o herdeiro do trono de Portugal. Ele não seguiu os ‘bons conselhos’ e ‘bons avisos’ (vv. 1163 e 65) do Secretário que, no Acto I, tinha tentado convencer o príncipe a abandonar os seus amores. Mas há outra razão, que mais se coaduna com a temática do tempo; é que D. Pedro vem tarde demais para salvar a amante da morte que a ameaça:

Tu dormes, ou passeias  
e pelos campos vem  
do Mondego correndo  
a cruel morte... (vv. 1166-9)

Na última estrofe da ode o coro repete a mesma crítica: ‘Corre, ó Ifante, corre, /socorre ao teu amor. /Ai, tardas!’ (vv. 1211-13).

D. Pedro não veio a tempo porque estava convencido de que nada podia separá-lo do seu amor. No Acto I Castro cita as suas palavras apaixonadas:

Não poderá fortuna, não os homens,  
não estrelas, não fados, não planetas,  
apartar-me de ti por arte ou força. (vv. 167-9)

A afirmação indica que D. Pedro não aprendeu a lição estóica da necessidade de viver no presente, em toda a sua plenitude. Pensa, ao revés, num futuro imaginado com a amada, mas a realidade é outra, porque ninguém pode controlar o que há-de vir.

Todo o coro 2 versa o tema trágico anunciado no primeiro verso ‘após amor vem morte’ (v. 1152). Ao contrário do coro 1, aquele só vê o lado negativo da passagem do tempo, e o horror do fim violento que espera a heroína, envolvida com um amante a cujo comportamento

falta a razão. No seu comportamento, portanto, os dois coros do Acto III da tragédia exprimem a atitude do sábio e do insensato perante o fenómeno do tempo.

No teatro clássico greco-romano a voz do coro é, muitas vezes, a do bom senso e do moralismo convencional. Na *Castro* os coros têm esta função, mas vão também muito mais longe. Os coros que acabamos de analisar, do Acto III, ajudam-nos a penetrar a fundo nas personalidades dos actores principais do drama, sobretudo da heroína, a única personagem que evolue psicologicamente ao longo da peça. E é sobretudo no Acto III que esta evolução se começa a fazer sentir.

O Acto III é inteiramente feminino, e as personagens masculinas estão excluídas da cena. Abre com um diálogo entre a Castro e a Ama, em que a heroína narra um sonho premonitório da morte que vai de facto sofrer no fim do Acto IV. Mais tarde o coro entra, para anunciar a chegada de homens armados, com ordens do rei para executar em Castro a pena capital. Ela leva algum tempo a compreender a notícia, mas quando consegue reagir coerentemente, na última fala do Acto, o público nota que algo nela mudou profundamente. Pela primeira vez, pensa pela própria cabeça e toma decisões firmes, nomeadamente a de mandar embora a Ama, a confiante fiel cujos conselhos tinha anteriormente pedido e seguido e a qual, efectivamente, não mais regressará ao palco. Resolve também não fugir, apesar da insistência do coro neste sentido. Declara:

Eu fico, fico só, mas inocente.

Não quero mais ajudas, venha a morte.

Moura eu, mas inocente. (vv. 1107-9)

Isto não significa que deseje ficar inteiramente só. Ainda precisa da presença do coro, 'Vós, amigas, / cercai-me em roda todas' (v. 1118), mas, daqui em diante, e por toda a primeira cena do Acto IV, vai defender-se perante o rei utilizando as suas próprias palavras e sem a ajuda de ninguém. Esta é uma Castro bem diferente da do Acto I, que decora e repete as palavras do amante (vv. 168-75), incluindo as suas declarações acerca da fortuna, que eram insustentáveis, segundo já vimos.

A mudança psicológica que se operou no espírito da Castro foi provocada, ao nosso ver, por uma melhor compreensão da parte dela do verdadeiro valor do tempo. Os coros do Acto III não são, portanto, um simples comentário moral; antes nos ajudam a compreender a motivação das personagens.

A Castro imatura, se assim a podemos designar, do Acto I e das primeiras cenas do Acto III não sabe viver em harmonia com o tempo; por isso, é uma sua vítima. Vejamos um exemplo: ela começa a longa tirada do Acto I em que explica à Ama as razões do seu bem-estar com a frase, ‘Ó Ama, amanheceu-me um alvo dia, / dia de meu descanso’ (vv. 30-31). O contraste com o primeiro verso do Acto III, também pronunciado pela heroína, é notável: ‘Nunca mais tarde pera mim que agora / amanheceu’ (vv. 904-5). A alegria de Castro era consequência do seu encontro com D. Pedro, que pronunciara as palavras já citadas acerca da fortuna e prometera à amante que ela seria rainha:

... por ifante te nomeio,  
do meu amor senhora, e do alto estado  
que me espera (vv. 170-2)

As palavras ‘que me espera’ indicam como o príncipe – e Castro, que naquela altura acreditava plenamente nele – pensa no futuro, aquele futuro que segundo os estóicos está fora do nosso controle. E é precisamente devido ao seu medo do porvir que a Castro do Acto III tanto sofre, temendo a morte que nos vem a todos, se bem que nem sempre às mãos da justiça. Segundo os estóicos, o insensato, ou a insensata, é sempre vítima do tempo, lançado de um estado de espírito para outro, numa instabilidade emocional constante – facto apontado pela Ama logo no início da peça, quando nota lágrimas nos olhos de Castro, mesmo quando esta está supostamente alegre:

Novos extremos vejo.  
Nas palavras prazer, água nos olhos.  
Quem te fez juntamente leda, e triste? (vv. 15-17)

Na última das suas falas extensas, a Ama tenta induzir a Castro a fruir o presente, à maneira recomendada pelos estóicos. Convida-a a olhar para os seus filhos, para as águas do rio e para os ‘campos formosos’ de Coimbra, e a ouvir o canto dos pássaros (vv. 1046-65). O amor materno e a contemplação das belezas da paisagem são ambos prazeres virtuosos, como o é tudo o que se relaciona com a natureza, governada pela razão. Portanto, a Ama conclui:

Cuida, senhora, de lograres isto  
em algum tempo com dobrado gosto,  
segura da fortuna, e de seus medos,  
senhora do teu bem, e desta terra. (vv. 1065-9)

É um momento dramático da tragédia porque, mal pronunciadas estas palavras, o Coro entra com a notícia da morte iminente da heroína. No entanto, a Ama não deixa de ter razão ao dizer a Castro que está ‘segura da fortuna’, porque quem goza de um espectáculo natural, em toda a sua plenitude, goza-o para sempre; não pensa em outra coisa enquanto dura, e depois retém-no na memória. Tais prazeres são paralelos aos referidos pelo Coro I, ao final do acto.

Desta forma, o final do Acto III é, para Castro, um momento de escolha. Pode apostar num futuro melhor e fugir, como aconselha o Coro, ou pode ficar e defender-se perante o rei, consciente da aproximação da morte, mas determinada a viver até à última os instantes da vida que lhe restam. Como vimos já, ela resolve ficar, optando pela escolha que um estóico consideraria melhor. Para entender as razões íntimas que influem no espírito da heroína será, porém, necessário voltar mais uma vez à riquíssima experiência teatral que é o Acto III da tragédia.

Nas cenas 1 e 2 do Acto, o mal-estar psíquico sentido por Castro não deriva exclusivamente do seu sonho premonitório da morte. Ela sente-se também culpada, por causa dos amores com D. Pedro: ‘Como estará a alma leda em culpa sua? / Julgam-me mal os homens, e a Deus temo.’ (vv. 1028-9). Mais uma vez vai encontrar consolação e sabedoria nas palavras da Ama, que explica que as opiniões do mundo não contam, se a

consciência estiver tranquila. Esta é uma noção cara aos estóicos, a Sêneca, por exemplo, que em *De vita beata* diz: ‘Por isso procuremos o que é melhor de fazer, não o que normalmente se faz, e o que nos dá a posse da felicidade eterna, não o que o vulgo aprova, que é o pior intérprete da verdade’.<sup>151</sup> A Ama continua, dizendo: ‘Se pecado houve já, já está purgado’ (v. 1021), porque os amantes estão ‘confederados santamente’ (v. 1023), pelo que, assim fortalecida, Castro faz na última cena do Acto a escolha fatal que a levará a preferir um confronto com o rei a uma eventual fuga.

No Acto IV o tempo continua a ser um elemento importante da acção cénica. Já em 1990 notámos como Castro faz uso dele, para se impor como personagem e para criticar o comportamento dos seus acusadores, sobretudo o rei. Ao contrário dele, diz a heroína, ‘Deus... dá tempo de vida, e espera tempo / só pera perdoar’ (vv. 1287-90). Com efeito, a primeira fala do Acto, pronunciada pelo conselheiro Pacheco, é uma referência ao tempo, ‘a presteza em tal caso é bom seguro’ (v. 1215), mas Castro consegue adiar a sentença de morte, com uma série de tiradas extensas. Assim ela prolonga, literalmente, a vida. Hoje, parece, tal procedimento da parte da heroína indica que ela aprendeu a lição estóica de viver plenamente cada momento, e mostra também a forma imaginativa segundo a qual o dramaturgo atribui uma textura humana e teatral às considerações teóricas expostas pelo Coro do Acto III.

Podemos ainda considerar o comportamento dos conselheiros a partir deste ponto de vista, uma vez que falam constantemente em presteza,<sup>152</sup> justificando a morte da heroína com o facto de que ‘só nela / se ganha a geral vida todo o reino’ (vv. 1332-2). Como se sabe, estão enganados, porque a morte de Castro leva à guerra civil prevista no Acto V. São como o homem *occupatus* a quem Sêneca diz o seguinte: ‘O maior impedimento à vida é a expectativa, que depende de amanhã, e perde o dia de hoje. Fazes planos com o que está na mão da Fortuna, e deitas

---

<sup>151</sup> Quæremus ergo, quid optimum factu sit, non quid usitatissimum, et quid nos in possessione felicitatis æternæ constituat, non quid vulgo, veritatis pessimo interpreti, probatum sit’. SÉNeca, *De vita beata*, 2.2.

<sup>152</sup> Além de l. 1215, pode-se citar vv. 1308-9 (Pacheco) e vv. 1319-20 (Coelho). Até o Coro diz a Castro: ‘Eis a morte / vem. Vai-te entregar a ela: vai depressa’ (vv. 1220-1).

fora o que já está na tua. A que olhas? Para onde vais? Todo o porvir está incerto; vive já!'.<sup>153</sup>

Castro, ao menos, vive intensamente durante o Acto IV. Depois de, na última cena do Acto III, tal como já apontámos, ela ter aceite a necessidade da morte – ‘Moura eu, mas inocente’ (v. 1109) – no acto seguinte contempla a sua própria extinção com coragem: ‘Mas pois já mouro, / ouve-me, Rei senhor’ (vv. 1355-6). ‘Não sinto já, nem choro minha morte’ (v. 1386) e, aqui dirigindo-se a D. Pedro, que se encontra ausente, ‘Meu senhor, já que eu mouro, vive tu’ (v. 1413). Só no fim da fala é que se abandona à emoção, implorando ao rei: ‘Não me mates, não me mates’ (v. 1420). Mas esta confissão de fraqueza é, mais que tudo, uma indicação de que ela não é nem fria nem desumana. A sua autodefesa perante o rei é, sobretudo, uma justificação da vida e, ao referir o que considera ser o seu comportamento virtuoso, ela parece experimentá-lo de novo, exactamente como os estóicos os quais, conforme já vimos, acreditavam que as experiências passadas formavam uma parte inalienável da existência de um indivíduo.

Castro foca dois aspectos da sua vida: o amor a D. Pedro e o amor aos filhos. Associa o amor à própria vida, e vê nele uma experiência inteiramente positiva. Isto para ela não é posto em causa, se bem que admita a possibilidade de ter pecado, no sentido religioso, porque tinha tido relações sexuais com o príncipe enquanto a sua primeira mulher ainda vivia. Contudo, fortalecida pelas palavras que tinha ouvido à Ama no acto anterior, como vimos, Castro acredita na misericórdia divina (vv. 1284-90) e, além disso, vê no amor uma força irresistível que é fundamentalmente boa. Pede misericórdia ao rei não tanto para si própria mas para D. Pedro e para os filhos, unidos por um amor que confere vida a todos:

Igualmente trocámos as nossas almas.

Esta que ora te fala, é de teu filho,

Em mim matas a ele: ele pede

---

<sup>153</sup> *Maximum vivendi impedimentum est expectatio, quae pendent ex crastino, perdit hodiernum. Quod in manu fortunae positum est, disponis, quod in tua, dimitis. Quo spectas? Quo te extendis? Omnia quae ventura sunt in incerto iacent; protinus vive!, SÉNECA, De brevitate vita, 9.1.*

Vida par'estes filhos concebidos  
Em tanto amor. (vv. 1379-83)

A ideia de que a morte de um resultará na morte de todos persiste ao longo da extensa fala de Castro: 'Senhor meu, matas / todos, a mim matando: todos morrem' (vv. 1384-5), 'Não viverá teu filho, dá-lhe vida / senhor, dando-ma a mim' (vv. 1394-5), e 'Ah, vejo-te morrer, senhor [i.é., D. Pedro], por mim' (v. 1412).

Para os estóicos o amor à família era compatível com a razão e, por isso, recomendável ao sábio, mas o amor sexual era considerado uma loucura.<sup>154</sup> Ao contrário do preceito, Castro admite ter cedido ao impulso erótico: 'Não soube defender-me, dei-me toda' (v. 1369), que é, segundo ela própria, 'fraqueza costumada em todo estado' (v. 1367). A admissão indica, mais uma vez, que Castro não é uma estóica sobrehumana, capaz de dominar todos os seus impulsos, já que lhe falta a frieza tantas vezes criticada por quem vê no estoicismo a prática de uma insensibilidade repugnante. Indica também que a aquisição da sabedoria é um processo lento, que no caso de Castro a levou do amor-paixão ao amor mútuo entre pais e filhos que acabamos de analisar. Este amor mútuo, que na sua manifestação mais alta abrange a humanidade toda, era um dos aspectos mais atractivos do estoicismo. Ouçamos Séneca mais uma vez: 'Viverei como se soubesse que tinha nascido para os outros, e por esta razão agradecerei à natureza, porque de que maneira me poderia ela ter ajudado melhor? Ela deu-me, sendo um só, a todos, e todos a mim'.<sup>155</sup>

Castro justifica assim a sua existência através dos laços de amor que soube criar. Tem muito a dizer – a sua última fala perante o reu tem 61 versos – porque não quer esconder nada e, tal como Horácio, na ode já citada, não quer refazer 'nada do que está atrás', porque julga o seu comportamento virtuoso.<sup>156</sup> Nisto a actuação da Castro contrasta fortemente

---

<sup>154</sup> Ver WILLIAM O. STEPHENS, 'Epictetus on how the Stoic sage loves', in *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, vol. 14 (Oxford Clarendon Press, 1996), pp. 193-210.

<sup>155</sup> *Ego sic vivam quasi sciam aliis esse me natum et naturae rerum hoc nomine gratias agam; quo enim melius genere negotium meum agere potuit?* Séneca, *De vita beata*, 20, 3-4.

<sup>156</sup> *Quodcunque retro est*, Horácio, *Odes* III. 29, l. 46.

com a do rei, que quando está com outros diz normalmente muito pouco. Ao ceder perante os argumentos da Castro, no Acto IV, pronuncia apenas:

Ó molher forte!

Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.

Vive, enquanto Deus quer. (vv. 1421-2)

O rei toma, portanto, uma decisão rápida e, na cena seguinte, persuadido pelos conselheiros, muda de ideias com igual rapidez, abandonando a heroína aos carrascos noutra fala de três versos apenas (vv. 1498-1500). As suas tiradas mais extensas (vv. 596-616 e vv. 770-814), no começo e no fim do Acto II, são monólogos, em que D. Afonso IV lamenta a sua situação como rei, lança toda a culpa sobre D. Pedro, ‘Ó filho meu, que queres destruir-me!’ (v. 778), e tenta transferir para os conselheiros a responsabilidade pelo futuro do reino: ‘Salvo-me no conselho dos que creio / que me serão leais’ (vv. 805-6).

É evidente que o rei não está a viver cada instante em toda a sua plenitude, como atesta, por exemplo, a rapidez com que toma as decisões mais importantes, como se ser monarca o aborrecesse – o que, efectivamente, corresponde à verdade. Também no seu caso o uso do tempo é uma indicação do seu carácter.

Como sabemos, o rei é uma personagem fraca, enquanto a Castro do Acto IV é forte, uma ‘molher forte’, como ele próprio a designa. O termo, algo paradoxal, entra em conflito com a imagem tradicional da mulher e tem a sua história. ‘Quem encontrará uma mulher forte?’, pergunta o autor bíblico do Livro dos Provérbios,<sup>157</sup> mas não é da boa dona de casa do Velho Testamento que se trata aqui. Estamos, muito pelo contrário, perante uma Castro que, possuída de uma virtude normalmente associada aos homens, enfrenta a morte com coragem, tornando-se um protótipo da *femme forte* do século XVII francês. Nesta época escreveram-se muitas tragédias em que o tema tradicional do sacrifício se enriqueceu com

---

<sup>157</sup> *Mulierem fortem quis inveniet?*, Provérbios, 31, 10.

uma heroína que, ao morrer, evoca a *admiratio* além do *pathos*.<sup>158</sup> Nesta literatura, a *femme forte* é vista, em termos estoícos, tal como Castro.<sup>159</sup>

É inegável que a Castro é uma obra altamente original, sobretudo no contexto português. Ter antecipado a literatura francesa do século seguinte é outra indicação de que Ferreira é um escritor que, em certos aspectos, transcende a sua época. Ainda assim, sabe-se como ele deve muito aos seus predecessores, sobretudo Séneca, de forma que é possível falar da Castro como ‘tragédia senequiana’, no que respeita à estrutura da peça e a algumas das odes corais. No entanto, não há nas obras dramáticas do poeta romano nenhuma heroína comparável à Castro.

Não faltam em Séneca mulheres dominantes. Medeia, Fedra e Clitemnestra (do *Agamémnon*) são todas personagens ambiciosas e violentas, capazes de destruir a vida dos homens em seu redor. É claro que a força de Castro é outra, e que ela pertence ao grupo de mulheres que são vítimas de um fado injusto, pelo qual não são responsáveis – embora Castro seja capaz de aproveitar o seu próprio sacrifício e fazer dele a causa da *admiratio* dos espectadores.

As criações senequianas da mulher-vítima encontram-se sobretudo nas *Troades*. Nesta tragédia, duas jovens, Andrómaca e Políxena, suscitam a piedade do público, porque a primeira tem de suportar a morte violenta do seu pequeno filho, enquanto a segunda é, ela própria, sacrificada para aplacar a sombra de Aquiles. Contudo, faltam a estas jovens a coragem e a convicção da própria virtude de Castro.

Havia, porém, outras fontes, incluindo fontes dramáticas. Sabe-se como no Renascimento o impacto da tragédia grega de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés foi muito inferior ao da tragédia romana, de Séneca. No entanto, havia algumas traduções que ganhavam fama, sobretudo as duas feitas por Erasmo, da *Hécuba* e da *Ifigénia em Áulide* de Eurípidés. E na *Ifigénia* Ferreira podia ter encontrado uma heroína que, não sendo a inspiração directa da Castro, ao menos oferecia paralelos interessantes. A tragédia eurípidiana narra um episódio ocorrido antes do começo do

---

<sup>158</sup> Ver IAN MACLEAN, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652* (Oxford Clarendon Press, 1977), p. 191.

<sup>159</sup> MACLEAN, *Woman Triumphant*, p. 82

cercos de Tróia, no qual Agamémnon, rei dos gregos, é informado pelo profeta Calcas que tem de sacrificar a própria filha, Ifigénia, para garantir um vento favorável à armada grega. Para nós, o interesse da peça reside na evolução da própria personagem de Ifigénia, que ao entrar no palco pela primeira vez parece pouco mais que uma criança. Quando ouve pela primeira vez que o seu destino é morrer, reage com lágrimas de desespero mas, depois de ter reflectido, aceita o seu próprio sacrifício, em nome da salvação nacional.

A mudança de espírito de Ifigénia é de tal maneira óbvia que é referida no argumentum impresso no princípio da peça: ‘Ela [Ifigénia] muda de opinião, e convence a mãe de que era melhor buscar uma morte gloriosa do que colocar tantos príncipes num conflito glorioso, ou não realizar uma empresa tão grande, só por causa da sua única vida’.<sup>160</sup>

Eis aqui, portanto, um incidente tirado de uma tragédia grega que podia ter inspirado a caracterização da Castro, embora Ferreira não tenha seguido Eurípides de perto. Sabe-se, afinal, que enquanto a heroína euripidiana é salva milagrosamente da morte pela deusa Artemísia, que põe no altar sacrificial um cervo em lugar da jovem, Castro morre. Contudo, podemos perguntar-nos até que ponto a morte de Castro pode ser considerada trágica. O segundo coro do Acto IV diz-no-lo em termos categóricos: ‘Choremus todos a tragédia triste’ (l. 1565), mas a serena sextina que o precede canta o seu desaparecimento em linguagem muito mais positiva:

Mas esta viverá, enquanto o amor  
Entr’os homens reinar, e sempre os olhos  
De todos a verão com melhor nome. (vv. 1541-3)

Castro morre, e morre injustamente, mas no entanto as últimas palavras que ouve, pelo menos no palco, são a confissão do rei que admite que a ‘mulher forte’ tem razão. Como já vimos, Castro teve tempo suficiente para

---

<sup>160</sup> ‘*Ipsa ultra mutata sente[n]tia, suadet matri satius esse speciosam appetere mortem, quam ob suam unius vita, aut tot principes in certaminis pericul[u]m vocari, aut rem tantam omitti*’. ERASMUS, *Hecuba, & Iphigenia in Aulide Euripidis* (sem data nem lugar, mas sabe-se que se trata da edição de Lyon de 1507), Argumentum, c[viii]r-v.

se justificar aos seus próprios olhos (o que, para os estóicos, é o mais importante) e aos olhos dos outros. Viveu os últimos minutos da sua vida em plena consciência do seu comportamento virtuoso e da sua abnegação a favor do seu amante e dos seus filhos.

Vista a questão em outros termos, a morte de Castro é fadada, não como consequência dos decretos de um destino transcendente, mas por causa das acções tomadas pelos próprios homens, autores do seu próprio futuro.<sup>161</sup> A heroína, emaranhada nos conflitos de uma família disfuncional, não pode escapar ao sacrifício planeado e executado pelos outros. No entanto, pode escolher se morrerá ou não bem, e opta por uma morte estóica, vivendo plenamente até ao último momento, ‘enquanto Deus quer’ (v. 1423).<sup>162</sup>

**Abstract:** The Stoics believed that time was precious and should be used to the full by the virtuous individual. That is the theme of the first of the two choral odes which close Act III of Ferreira’s tragedy. However, this essentially optimistic view is countered in the second ode, which is concerned with Inês’s approaching death and the failure of her lover, Prince Pedro, to protect her. The two odes are, therefore, quite different in tone, and they are also different metrically. The Stoic conception of time is the key to the development of the character of the heroine, who at the end of Act III and in Act IV resolves not to flee from King Afonso, but to confront him with the evidence of her virtuous life, devoted to the love of others. As the King admits, she is a ‘molher forte’, and in this the Portuguese play anticipates the vogue for the ‘femme forte’ in the French drama of the seventeenth century. Inês’s voluntarily accepted sacrifice has some parallels with Euripides’s *Iphigenia in Aulis*, a play which Ferreira could have read in Erasmus’s Latin version.

**Key words:** Stoicism; tragedy; chorus; time; sacrifice.

---

<sup>161</sup> Castro, ed. T. F. Earle, p. 31.

<sup>162</sup> Quería agradecer a valiosa colaboração da Dr.ª Ana Teresa Marques dos Santos na revisão deste artigo.

**UMA SEQUÊNCIA DE SONETOS PORTUGUESA  
NO SÉCULO XVI**

A sequência de sonetos era um género com grande circulação no panorama literário da Europa do século dezasseis. Há exemplos bem documentados disso nas literaturas inglesa, francesa, italiana e espanhola. Contudo, poucos prestaram atenção à fortuna deste género em Portugal. O parco interesse sobre a sequência de sonetos neste país tem-se centrado sobre Camões, exemplo virtualmente impossível de comprovar, enquanto que outros exemplos de material mais promissor têm sido ignorados. Um motivo para este esquecimento pode residir no facto de, no Portugal do século dezasseis, as sequências de sonetos não serem publicadas separadamente da obra completa de um autor, apesar de o serem frequentemente noutros países. Julgo, porém, que é possível encontrar sequências de sonetos nas obras completas de vários poetas portugueses do século XVI, e em particular na obra de António Ferreira, cuja magnífica sequência será o principal objecto de estudo do presente artigo.

Detectar sequências de sonetos não identificadas como tal por editores anteriores não é tarefa simples. Se tomarmos em consideração que uma sequência de sonetos forma apenas parte do total de sonetos de um escritor, torna-se necessário definir o que é uma sequência. O género é variável, mas a maioria das sequências tem certas características em comum. Uma destas é a unidade temática – invariavelmente o amor, excepto em casos de poesia religiosa. Um crítico dos sonetos shakespearianos disse que “Desde o tempo de Petrarca à época de Auden, as sequências de sonetos nunca foram poemas narrativos em estrofes de catorze versos”<sup>163</sup>. Apesar

---

<sup>163</sup> Kenneth Muir, *Shakespeare's Sonnets* (London: George Allen & Unwin, 1979), 7.

disso, uma sequência não pode existir sem algum sentido de continuidade entre um poema e o seguinte. O poeta está geralmente preocupado com uma relação – ou quando este não é o caso, como em Shakespeare, Boscán e Ferreira, há, pelo menos, alguma ligação entre as diferentes pessoas envolvidas. Apesar da estrutura geralmente lassa, há na maior parte dos casos uma percepção de início e fim. Esta afirmação, contudo, deve ser modelada no caso de Shakespeare, cujos sonetos, na forma em que se encontram, não têm uma conclusão definida. Há contudo conclusão nas duas grandes sequências com as quais Ferreira se encontrava mais familiarizado, as de Petrarca e Boscán. Por fim, a grande maioria das sequências tem alguma ligação com aquela que é a mais famosa de todas, o *Canzoniere* de Petrarca. Todas estas afirmações se confirmam nos sonetos de amor de Ferreira, e por isso considero legítimo considerá-los independentemente dos seus outros sonetos, não como uma colecção formada fortuitamente, nem como resultado de um acidente biográfico, mas como uma sequência conscientemente composta.

Esta afirmação deve ser analisada do ponto de vista textual, bem como da crítica literária. É necessário ter bases sustentáveis para afirmar que a ordem na qual os poemas nos chegaram é a mesma que o poeta originalmente lhes deu. Nem sempre é fácil ter a certeza sobre isso quando os sonetos datam de um período em que era costume a obra de um poeta ser publicada bastante tempo depois da sua morte. Ferreira morreu em 1569 mas a primeira edição da sua poesia, preparada por seu filho, Miguel Leite Ferreira, não apareceria antes de 1598, sob o nome de *Poemas Lusitanos*.<sup>164</sup> Houve um atraso mais curto no caso de Camões, entre 1580 e 1595, mas é muito mais difícil detectar as sequências de sonetos no caso deste último do que em Ferreira.

Parece provável que o manuscrito com a poesia lírica de Camões se tenha perdido em África, e os editores das primeiras edições queixam-se da falta de fontes fidedignas para as suas edições. Assim, estes encontraram os sonetos onde puderam, nas numerosas colecções que circulavam

---

<sup>164</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos* (Lisboa: Pedro Craebecck, 1598).

na altura.<sup>165</sup> Consequentemente, os estudos da lírica camoniana têm sido atormentados por um grande número de falsas atribuições, e também pelo ordenamento arbitrário dos poemas. Os editores modernos ou seguem a ordem inconsequente das edições do século XVI ou impõem a sua própria, como fez, por exemplo, Maria de Lurdes Saraiva, na sua edição de 1980.<sup>166</sup> Estas ordens modernas, das quais se encontram vários exemplos, podem produzir justaposições interessantes e sugestivas, mas não têm qualquer validade histórica.

O caso da poesia de Ferreira é bem mais prometedora. Os sonetos estão clara e coerentemente ordenados de acordo com um padrão contemporâneo bem definido. Faria e Sousa, no século dezassete, descreve o padrão, que ele usou em partes da sua edição dos sonetos camonianos. De acordo com ele, os sonetos devem ser organizados ‘por materias, como se usa oy, y como es razon que sea, poniendo primero los amorosos, despues los heroicos, luego los morales, y sacros’.<sup>167</sup> O mesmo princípio foi aplicado aos *Poemas Lusitanos*.

Nos *Poemas Lusitanos* há 102 sonetos, divididos em dois livros, com 58 poemas no primeiro e 44 no segundo. Todos os poemas do primeiro livro são poemas de amor, endereçados ou a uma dama cujo apelido é Serra ou à primeira esposa do poeta, Maria Pimentel. A temática amorosa domina também os treze primeiros poemas do segundo livro, apesar de neles Ferreira descrever os seus sentimentos depois da morte de Maria. Os poemas 15 a 34 do Livro II são poemas ocasionais, dedicados aos patronos e amigos de Ferreira. Nem todos se podem caracterizar de heróicos, mas alguns deles caem nesta categoria, já que são sobre os grandes feitos e virtudes esperados de reis e nobres. Os últimos dez sonetos do Livro II são sobre temas religiosos.

---

<sup>165</sup> Luís de Camões, *Obras Completas*, ed. Hernâni Cidade, 3vols., 3ª edição (Lisboa; Sá da Costa, 1962), I, xxxi – xxxiv.

<sup>166</sup> Luís de Camões, *Lírica completa: sonetos*, ed. Maria de Lurdes Saraiva (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1980).

<sup>167</sup> Citado em Camões, *Sonetos*, ed. Cleonice Serôa da Motta Berardinelli (Paris: Jean Tuzot, 1980), 15.

Claramente esta não é uma colecção arbitrariamente conseguida. O padrão seguido tem, também, a vantagem de agrupar os poemas de amor e encorajar o leitor a lê-los separadamente. Há alguns indícios de que terá sido o poeta o responsável pela ordenação dos *Poemas Lusitanos*, e não o seu filho. Para além disso, as versões publicadas nos *Poemas Lusitanos* são, na maioria das vezes, as únicas versões dos poemas de Ferreira. A primeira edição é, por isso, o nosso único guia – uma situação muito diferente da de Camões.

Na sua edição dos poemas de seu pai, Miguel Leite Ferreira afirmou que esta estava pronta há cerca de quarenta anos, ou seja, muito antes da morte do progenitor.<sup>168</sup> Há algumas provas internas que suportam esta afirmação. O primeiro soneto é datado, de 1557, e as suas referências a publicação sugerem que pelo menos um dos dois livros de sonetos estaria pronto à data. A numerologia pode contribuir para esta questão, apesar do pouco trabalho feito nesta área em Portugal.<sup>169</sup> É fácil cair no exagero com a numerologia, mas há um ou dois simples exemplos de simbologias numéricas nos sonetos que sugerem grande cuidado por parte do organizador que seria, como se pode assim presumir, o próprio poeta.

O primeiro poema termina com uma afirmação sobre a idade do poeta – vinte e nove. Volta a referir-se a esta idade no soneto 36 do Livro II. O Livro I contém 58 poemas, duas vezes 29. Uma vez que as sequências de sonetos têm sido lidas como repositórios de simbologias numéricas, este pode ser um dado significativo.<sup>170</sup> No seu livro sobre numerologia na literatura inglesa do Renascimento, Alastair Fowler afirma que o número de versos das elegias isabelinas correspondia muitas vezes à idade da pessoa louvada.<sup>171</sup> Ferreira estaria a usar uma extensão desta técnica se entendesse um múltiplo da sua idade como factor significativo ao compilar o seu primeiro livro de sonetos – que são em grande parte autobiográficos. O soneto 15 do Livro II é um soneto ao rei, D. Sebastião, que tinha

---

<sup>168</sup> Na dedicatória da edição de 1598 (fólio não numerado).

<sup>169</sup> Ver, contudo, Jorge de Sena, *A estrutura de Os Lusíadas* (Lisboa: Portugália, 1970), 75-105.

<sup>170</sup> Muir, *Shakespeare's Sonnets*, 10.

<sup>171</sup> Alastair Fowler, *Triumphal Forms* (Cambridge: Cambridge U. P., 1970), 102.

alcançado a maioria aos catorze anos. Abre com: ‘Rei bem-venturado, este é o dia, / Que quatorze anos há, que o Mundo espera’.<sup>172</sup> Quando D. Sebastião tinha catorze anos, ele estava no seu décimo quinto ano, pelo que o posicionamento do poema neste ponto da colecção pode ser também relevante em termos de numerologia.

Estas evidências não são conclusivas, e o soneto a D. Sebastião certamente contradiz a afirmação de Miguel Leite Ferreira em que os Poemas Lusitanos foram completados quarenta anos antes da sua publicação. Contudo, teria sido ainda assim possível a Ferreira organizar a sua poesia em mais do que uma ocasião. Uma vez que poucos dos sonetos de Ferreira, bem como poucos dos acontecimentos da sua vida, podem ser fidedignamente datados, não é possível afirmar, com base nesse tipo de informação histórica, que todos os sonetos de amor foram arranjados ou compostos ao mesmo tempo. O primeiro livro teria sido presumivelmente compilado em 1557, mas os sonetos de luto por Maria Pimentel – os primeiros treze do Livro II – não podem ser datados, uma vez que o ano de morte de Maria não é sabido com certeza. O que é certo, porém, é que o primeiro casamento de Ferreira foi muito breve.<sup>173</sup>

Assim, é difícil calcular exactamente os respectivos papéis de pai e filho na preparação dos sonetos de amor, apesar de nada nos levar a pensar que Miguel Leite Ferreira tenha feito alterações aos *Poemas Lusitanos*. De qualquer modo, esta continua a ser, quase exclusivamente, a nossa única fonte para a poesia amorosa de Ferreira. É possível que sobrevivam manuscritos, mas, à data, nada surgiu que conteste o texto publicado. Raros poemas individuais de Ferreira aparecem nos vários cancioneiros manuscritos do século XVI que têm sido editados e publicados em anos recentes e, no que diz respeito a sonetos, apenas dois. Estes são ‘Eu não canto, mas choro; e vai chorando’ (Livro I, 3) que – como demonstrou

---

<sup>172</sup> António Ferreira, *Poemas lusitanos*, ed. Marques Braga, 2 vols., 2ª edição (Lisboa: Sá da Costa, 1957), I, 74. Todas as referências neste artigo à poesia de Ferreira foram retiradas desta edição.

<sup>173</sup> Adrien Roig, *António Ferreira: Études sur sa vie et son oeuvre* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), 120.

Adrien Roig<sup>174</sup> - surge no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, fol. 149, atribuído a Camões, e ‘Dos mais fermosos olhos, mais fermoso’ (Livro I, 5), também no *Cancioneiro Fernandes Tomás*, fol. 134, atribuído a António de Sequeira.<sup>175</sup> Esta atribuição alternativa de um soneto publicado nos *Poemas Lusitanos* é aqui notada pela primeira vez. No presente estado do nosso conhecimento, então, qualquer discussão dos poemas de Ferreira tem de usar a edição de 1598.

Se os sonetos de amor estão separados dos outros e são vistos como uma obra literária, eles formam um todo bem integrado e estão de acordo com as definições das sequências de sonetos sugerida acima. O amor é o tema unificante, e apesar de Ferreira escrever sobre duas mulheres, a integridade da sequência não é comprometida. Há um claro sentido de progresso espiritual na sequência, e em várias ocasiões Ferreira afirma que o seu amor por Maria Pimentel foi uma emoção mais profunda do que a que sentira na sua juventude pela dama conhecida como Serra.<sup>176</sup> A sequência tem um começo claro no soneto dedicatória, dirigida, como era convencional, à obra do poeta e – na minha opinião – no Livro II, soneto 13, há um forte sentido de conclusão.

O soneto 13 do Livro II é o segundo de um par de sonetos (há vários pares de sonetos relacionados dentro da sequência). O primeiro não é de Ferreira mas do seu amigo D. Simão da Silveira. Silveira encoraja Ferreira a esquecer a dor pela morte da sua esposa, dando a entender no segundo terceto que deveria haver uma consolação religiosa para o sofrimento do amigo:

Enche teu peito suave, e peregrino  
Doutro desejo mais são, doutros amores,  
Com que, em ti, sem temer, vivas seguro.

---

<sup>174</sup> Roig, 22

<sup>175</sup> *Cancioneiro Fernandes Tomás*, ed. fac-similada (Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1971).

<sup>176</sup> Ferreira faz vários trocadilhos com o nome Serra, que é frequentemente escrito com inicial maiúscula, isto levou Júlio Castilho, no século passado, a acreditar que este devia ser o nome da dama. Ver Roig, 103-07.

A resposta de Ferreira segue de perto o poema do amigo, e usa as mesmas rimas. No seu segundo terceto parece aceitar o conselho de Silveira:

Andou o espirito um tempo peregrino  
Buscando entre vãs sombras seus amores,  
Tu m'ò tornaste agora em bom seguro.

A resolução de Ferreira de deixar para trás a dor faz deste soneto um final apropriado para a sequência.

O soneto 14 do Livro II é um poema ambíguo, dificilmente um poema de amor, na minha opinião, e por isso não faz parte da sequência em consideração, que termina no soneto 13. O soneto 14 do Livro II será discutido num apêndice.

Mais provas de que os sonetos de Ferreira deviam ser lidos como uma sequência residem nas muitas semelhanças entre eles e o *Canzoniere* de Petrarca. A divisão dos sonetos em dois livros, um '*in vita*' e o outro '*in morte*', e os muitos empréstimos de poemas individuais de Petrarca, tornam praticamente certa a intenção de Ferreira em escrever uma sequência de sonetos na linha do seu antecessor, sem contudo incluir as *canzoni*.<sup>177</sup>

Se se puder aceitar que os 61 sonetos de amor dos *Poemas Lusitanos* formam uma sequência, será possível discutir a sequência com maior pormenor. Esta revela-se longe de idêntica à de Petrarca e oferece ao leitor uma experiência literária muito mais rica do que a esperada de um autor geralmente considerado nada mais que um preceptor.

Uma das características mais surpreendentes da sequência – e uma que a diferencia da de Petrarca – são as dramáticas mudanças de humor. Na última parte do Livro I, particularmente, há um forte sentido de narrativa. A sequência parece estar dividida, assim, num conjunto de secções, que descrevem diferentes fases do desenvolvimento emocional de Ferreira.

Os sonetos 1 a 32 do Livro I registam o amor pueril do poeta por uma dama conhecida por Serra. São poemas convencionalmente petrarquistas,

---

<sup>177</sup> Joseph G. Fucilla, *Studies and Notes* (Nápoles e Roma: Instituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953), 283-95.

lamentando a crueldade da mulher amada e o sofrimento do poeta, louvando no entanto os outros atributos físicos e espirituais da dama. Nos sonetos 33-41 há uma mudança dramática. O poeta tem agora um novo amor, que não lhe traz sofrimento mas uma recompensa altamente espiritual:

Eu vi em vossos olhos novo lume,  
Que apartando dos meus a névoa escura,  
Viram outra escondida formosura,  
Fora da sorte, e do geral costume (I, 33, vv. 1-4)

A dama é comumente aceite como sendo Maria Pimentel. Pode ser verdade, mas o mais importante para o desenvolvimento da sequência de Ferreira é o mais apurado conhecimento do significado do amor. A noção platónica do amor como um meio de adquirir conhecimento mais elevado não se encontrara em nenhum dos sonetos anteriores. Simultaneamente, Ferreira apercebe-se que este novo amor tem de ser cantado num estilo diferente (I, 35).

Este grupo de nove sonetos triunfantes não é estático: há desenvolvimento entre o primeiro e o último. No soneto 33, Ferreira, apesar de desperto para o ‘novo lume’ e ‘outro mais alto Amor’, não está ainda totalmente confiante:

Nesta desconfiança inda se acende  
Em mim um vão desejo de aprazer-vos,  
E para isto só busco engenho e arte. (vv. 9-11)

Finalmente, no último soneto do grupo, no. 41, o poeta celebra a vitória sobre todas as forças que se lhe opõem.

O poema 41 do Livro I é o segundo de outro par de sonetos que se encontram relacionados, não pela rima, mas pela imagética. No soneto 40 o poeta é um cativo, apesar de feliz. Está orgulhoso de poder exibir os seus ‘olhos de vós só cativos’ (l. 12), mais orgulhoso que ‘os grandes vencedores’ com os seus triunfos. É esta imagem de uma procissão triunfal que liga os dois poemas. Mas, no soneto 41, Ferreira mudou novamente: foi libertado do seu cativo, e é agora, ele próprio, triunfante:

Eu fiquei tão soberbo triunfando,  
Eu sacudido o jugo, as prisões rotas,  
Gritei a grandes vozes: liberdade. (vv. 9-11)

A razão para a mudança reside no aprofundar do seu amor. Já não é ele o cativo, voluntariamente ou não, da sua dama – são agora iguais e um só.

Os sonetos 42 a 58 formam um grupo separado, contrastando fortemente com o grupo que os precede. Todos eles são sonetos de ausência, mas Ferreira evita a monotonia através da introdução de dois sonetos muito diferentes, os sonetos 46 e 47. Nestes dois poemas, Ferreira regista uma visita ao Mondego, nas margens do qual um dos seus jovens amores fora mal sucedido. O efeito desta visita nostálgica é convencê-lo da superioridade espiritual do seu novo amor, que existe mesmo quando a dama está ausente. Assim, enquanto os sonetos 42 a 45 são profundamente melancólicos, os sonetos 48 a 58 são bem mais optimistas. A natureza espiritual do seu amor é agora tão profunda que ele pode estar em contacto com a sua amada mesmo quando ela está longe. No soneto 51, por exemplo, os suspiros da dama tornam-se numa forma de mensageiro. O soneto 58 encerra o grupo, e o primeiro livro, com a triunfante reunião física dos amantes. Contrasta fortemente com o soneto 57, especialmente no primeiro verso.

Quando eu os olhos ergo àquela parte,  
Onde o meu novo Sol o dia aclara,  
E me vejo tão longe da luz clara,  
Que resplandece em mais ditosa parte (I, 57, vv. 1-4)

Quando eu os olhos ergo àquele rosto,  
Que faz à minha dor alegre engano,  
Ditosa chamo a hora, o dia, e o ano,  
Que como cera estou ao fogo posto (I, 58 vv. 1-4)

O soneto 57 é um poema de esperança, o 58 é de alegria e satisfação. Mas os últimos três versos deste texto, igualmente dramáticos, abrem

caminho para os primeiros sonetos do Livro II, de luto por Maria, cuja morte ocorreu pouco depois do seu casamento.

Oh meu só bem; ó minha só alegria;  
Se asi durasses! tudo tem seu conto,  
A vida foge, a morte está em espia.

Os sonetos *'in morte'* não são mais estáticos que os seus antecessores. O desespero do primeiro poema dá lugar à resignação no Livro II, soneto 13, no qual Ferreira aceita o conselho do seu amigo Silveira para abandonar a dor. Ao longo destes poemas, a certeza de Ferreira da espiritualidade do seu amor por Maria leva-o a acreditar que ela lhe mostrará o caminho para o céu.

Há poucas dúvidas de que os acontecimentos narrados na sequência de Ferreira realmente aconteceram. As pesquisas de Júlio de Castilho no século passado e de Adrien Roig neste provaram isso. Mas o julgamento literário convencional destes poemas – que alguns destes são um sucesso por narrarem as vivências emocionais do poeta – não tem em consideração os artifícios narrativos usados na sequência: contraste, entre poemas individuais bem como entre grupos de poemas, desenvolvimento e clímax dramático.<sup>178</sup>

O desenvolvimento espiritual, tema tão importante na sequência de Ferreira, encontra paralelo em desenvolvimentos de outra natureza. Foi já destacado que, no Livro I, soneto 35, Ferreira está consciente de que uma mudança no conteúdo dos poemas implica uma mudança de estilo. Promete assim evitar *'pintadas / Em versos engenhosos falsas dores'*. O estudo da imagética na sequência mostra que o estilo de Ferreira muda verdadeiramente e se desenvolve ao longo dos dois livros de sonetos. A imagem de renascimento ou de renovação, por exemplo, ocorre nos sonetos e nos poemas mais longos de Ferreira.<sup>179</sup> Nos sonetos

---

<sup>178</sup> Para uma opinião convencional do século xx, ver João Gaspar Simões, *História da Poesia Portuguesa*, 2 vols. (Lisboa: Empresa Nacional da Publicidade, 1955), I, 234.

<sup>179</sup> T. F. Earle, *'António Ferreira e o Mundo Novo'*, in *Actas do Congresso Internacional Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*, a ser publicado.

está frequentemente associada à ideia da dama como sol, que Petrarca popularizou. Mas é uma imagem variada e bem-sucedida, à medida que o conteúdo espiritual dos poemas se aprofunda.

O soneto 12 do Livro I é um dos sonetos de amor infeliz. Nele, a dama é descrita como tendo o mesmo efeito do sol na natureza. Tudo se renova pela sua presença: ‘Tudo se ri, se alegre, e reverdece. / Todo mundo parece que renova.’ (vv. 9-10). Este é, contudo, um poema que revela bastante jactância, já que Ferreira deixa bastante claro que a transformação da dama em sol apenas acontece porque ela é o sujeito do poema (vv. 1-4). O optimismo vanglorioso, contudo, desaparece no último verso, porque a canção optimista de Ferreira pode trazer vida ao mundo, mas a ele dá-lhe a morte: ‘O que a todos traz vida, a mim traz morte.’ A imagem da renovação é assim explorada pelos seus efeitos contraditórios. A ideia do sol a dar luz, na segunda quadra, é também contrastada com a ideia oposta da água, as lágrimas do poeta, no verso 12.

O poema seguinte, soneto 13 do Livro I, funciona como antítese ao seu antecessor. Também ele é acerca do sol, mas acerca do que acontece quando este não brilha. (Os dois poemas, ligados pela imagética, formam outro par de sonetos). O sol, claramente identificado com a dama Serra, num dos numerosos trocadilhos de Ferreira com o nome da dama, não aparece, porque ela sabe que o poeta a aguarda. O resultado é uma escuridão universal, devido à ausência da força renovadora do sol.

Nestes dois poemas, então, Ferreira explora a imagem da renovação pelos contrastes que com ela pode criar, entre luz e escuridão, ou vida e morte. A mesma imagem destaca-se em dois poemas posteriores do Livro I, os sonetos 38 e 48. O soneto 38 pertence a um grupo de poemas exultantes que celebra o ‘amor novo’ de Ferreira. Nele, a luz do sol, e a da lua, é comparada à mulher amada: ‘Tal é, digo comigo, a clara estrela, / Que minh’ alma me encheu doutra luz nova’ (vv. 9-10). Aqui, ela tem um efeito positivo na alma do poeta e não o efeito destrutivo do poema 12. Mas o soneto 38 não substitui simplesmente o pessimismo do soneto 12 com um optimismo fácil. O sol e a lua levam as sombras, e no lugar delas deixam uma nova luz. A função da dama é semelhante:

Assi me leva a vida, e ma renova,  
Assi as vãs sombras, que antes me escondiam  
O claro céu, fugindo vão ante ela. (vv. 12-14)<sup>180</sup>

Antes que Ferreira consiga alcançar a felicidade no seu novo amor, o seu antigo ser deve morrer e renascer.

No soneto 38, o poeta transcende a contradição do soneto 12 para chegar a um mais profundo conhecimento de si próprio. Parte deste mais profundo conhecimento é o reconhecimento da qualidade espiritual do amor verdadeiro. No soneto 12, as palavras de louvor do poeta à sua dama trouxeram nova vida ao mundo físico, mas destruição à sua alma. No soneto 38, contudo, a dama enche-lhe a alma 'doutra luz nova', e as sombras que ela afasta podem ser vistas como parte da sua paixão anterior.

Se o soneto 38 desenvolve a imagem do soneto 12, o soneto 48 faz o mesmo com o 13. Assim, tanto o poema 48 – um dos textos de ausência – como o 13 descrevem um dia sem sol. Mas, enquanto que no soneto 13 a escuridão do mundo físico se assemelha ao sofrimento espiritual do poeta, no soneto 48 Ferreira vence os efeitos da escuridão física ao pensar na dama distante:

Eu olho aquela parte, onde esclarece  
Um Sol, que eu vejo só, e ele só vê-me,  
E com sua luz, em quanto o Mundo teme,  
De lá me alegra o esprito, e fortalece. (vv. 5-8)

No soneto 13, o poeta esperara pelo sol renovador mas este não aparecera, e o poema depende do contraste entre expectativa e realidade. No soneto 48, um dos mais belos da sequência, Ferreira transcende novamente o contraste fácil entre a beleza da dama e a sua falta de bondade. Apesar da sua ausência, a sua imagem renovadora permanece na alma do poeta:

---

<sup>180</sup> Segui a edição de 1598, onde se lê 'leva' neste passo.

Meu perpétuo Verão, meu claro Oriente,  
Donde o dia me vem, donde douradas  
Vejo as nuvens correr, os céus fermosos! (vv. 9-11)

Neste momento de êxtase, o poeta compreende o poder do espírito sobre o físico. A afirmação egotista dos sonetos anteriores desaparece à medida que a sua alma se enche com pensamentos da mulher amada.

O sentimento de perda de Ferreira depois da morte de Maria é tal que, no Livro II dos sonetos, a imagem de renovação raramente ocorre, excepto negativamente, como no soneto1: ‘Nem dê o monte erva, nem o prado flores / Nem dessa fonte mais corra clara água’ (vv. 13-14). No soneto 11, contudo, Ferreira parece já suficientemente seguro de que Maria tomou o seu lugar no céu para lhe chamar sol. Mas os seus raios não lhe trazem vida renovada e permanece abatido pela dor. Apenas no último poema da sequência, a resposta de Ferreira a D. Simão da Silveira, reaparece esta imagem. Aqui, o poeta reconhece o poder renovador dos versos do amigo, que o ajudaram a abandonar a dor:

Tão poderosamente fui de ti  
Chamado, que tornei, Simão, assi  
Como da morte à vida, em novo espanto (vv. 2-4)<sup>181</sup>

A imagem de renovação é frequentemente associada à poesia de Ferreira. Mas ele é também capaz de adaptar uma imagem mais convencional, a do fogo da paixão, às suas diferentes necessidades expressivas ao longo da sequência de sonetos. Cerca de 25 dos 72 sonetos da sequência usam esta imagem. Assume diferentes formas à medida que o poeta descreve a infelicidade da sua primeira relação amorosa, a felicidade do amor retribuído, o sofrimento da ausência e a dor da morte de Maria.

Em nove dos sonetos de amor infeliz, Ferreira aplica a imagem aos seus próprios sentimentos, cada vez contrastando o fogo da paixão com a água das suas lágrimas. O seu uso da imagem nesta parte da sequência

---

<sup>181</sup> Segui a edição de 1598, onde se lê ‘tornei’ neste passo.

é semelhante ao seu uso da imagem da renovação – para exprimir a natureza contraditória dos seus sentimentos. O soneto 4 do Livro I é um bom exemplo do que se disse. A longa frase inicial é construída de forma a dar relevo aos dois temas de fogo e lágrimas:

Se eu pudesse igualmente mostrar fora,  
Ao menos do meu fogo um raio claro... (vv. 1-2)

Se as saudosas lágrimas, que chora  
Minh' alma após um bem seu. (vv. 5-6)

O que o poeta ambiciona é conseguir exteriorizar as suas emoções, e torná-las públicas. Assim, 'choraria meu mal comigo a gente' (v. 12). A dama, apesar de ser fonte do fogo, 'esprito aceso, puro, e raro' (v. 3), nada faz para ajudar o poeta: a sua luta para se exprimir é apenas sua.

O soneto 4 tem, também, bastante em comum com os poemas deste grupo que usam a imagem da renovação. Há o mesmo esforço pelo contraste entre a imagem e o seu oposto, o mesmo relevo dado ao não-espiritual – Ferreira espera que o seu 'fogo' e as suas 'lágrimas' possam ser manifestados abertamente à vista de todos – e o mesmo egotismo.

Sonetos deste género são os mais comuns mas há também vários outros em que a ênfase está na beleza e virtude da dama. Em três destes, a imagem do fogo aparece por si própria, sem referência a lágrimas. Mas isto é apropriado, uma vez que a função da imagem nestes sonetos – Livro I, 15, 19 e 23 – é a de descrever a dama. O fogo dela é permanente e divino – é o poeta que oscila entre a excitação e o desespero.

Depois do soneto 33, tudo muda. Ferreira ainda usa a imagem do fogo com referência a si próprio em quatro dos sonetos que celebram a sua união com a dama, mas já não a combina com água. No soneto 39, um exemplo da mudança estilística que tem lugar nesta parte da sequência e que fora prometida no soneto 35, o autor rejeita a linguagem dos poemas anteriores. Aqui, ele compara a sua nova amada a um porto depois da tempestade, mas não faz qualquer menção ao mar e às suas implicações aquosas:

Vai minh' alma cansada a vós, buscando,  
Como de tempestade, um porto manso,  
E acha em vossos olhos seus descanso,  
Onde está ardendo em fogo doce, e brando. (vv. 1-4)

A paixão está agora confinada à alma, e as suas manifestações visíveis – como as lágrimas – são muito menos importantes do que anteriormente. Ele ainda deseja que ‘Cantada seja a ditosa hora, / Que se acendeu em mim tão doce fogo’ (vv. 9-10); mas já não sente necessidade de um público.

Nos sonetos de ausência (Livro I, 42-58), há muitos momentos de angústia e as lágrimas tornam a ser importantes. Mas em pelo menos três destes sonetos (42, 54 e 58), a mudança estilística começada na série triunfal ainda continua, e Ferreira fala de fogo sem mencionar água. E mesmo nos sonetos em que fogo e água estão combinados, o uso da imagem reflecte o desenvolvimento espiritual que teve lugar. No soneto 55, por exemplo, o fogo espiritual do poeta é contrastado com a sua fraqueza física, que pode levar às lágrimas: ‘Lá vai meu esprito ardendo, águas do Tejo, / O triste corpo fica pedra fria’ (vv. 5-6). O amor do poeta é constante, portanto, apesar do seu sofrimento físico. Nos poemas de amor infeliz, o autor era muito mais volúvel. No livro I, soneto 4, lembremos, a sua alma lançava tanto fogo como lágrimas.

Ferreira recorda a incerteza espiritual do período Serrano no Livro I, soneto 47: ‘Eu vejo inda aqui os sinais das águas, / Que minh' alma estilou em vivo fogo’ (vv. 1-2). Mas este é claramente um poema de reminiscência. A combinação de fogo e água relembra o leitor dos poemas em que estes eram frequentes. Nos sonetos do Livro II, a imagem sofre outra alteração, para um fogo que a morte extinguiu para sempre. Esta é a imagem do Livro II, sonetos 4 e também – de forma mais elaborada – soneto 11, onde o Amor é descrito como o enterrar das cinzas do fogo da paixão.

Quer sejam considerados como uma narrativa de experiência emocional ou em termos da sua imagética, os sonetos de amor de Ferreira formam uma sequência com uma estrutura coerente e em desenvolvimento. Pode ser então que o todo seja mais interessante que a soma das partes, apesar de Ferreira ter produzido excelentes sonetos individuais. Os críticos

do século passado preferiram o Livro II, mas os sonetos exultantes do Livro I, particularmente os sonetos 38 e 41, merecem ser lidos por si próprios,<sup>182</sup> tal como alguns sonetos de ausência, como o 48 e o 58.

Se a sequência for comparada com as experiências bastante incipientes no mesmo género de dois dos mais conhecidos contemporâneos de Ferreira, Andrade Caminha e Diogo Bernardes, a obra de Ferreira parece muito mais ambiciosa e muito mais confiante. (Como foi apontado previamente, se Camões escreveu sequências de sonetos, estes não foram preservados na forma que o poeta lhes dera).

Uma secção inteira do manuscrito de Londres da poesia de Andrade Caminha, que foi copiado sob direcção do autor, de acordo com Priebisch, é dedicada aos sonetos e outros poemas em louvor de Dona Francisca de Aragão.<sup>183</sup> Há, por isso, boas razões para lê-los como um todo. Os sonetos são interrompidos por outros poemas em outras métricas, para formar um *canzoniere* ao estilo de Petrarca. Contudo, a atitude de adoração de Andrade Caminha para com a sua amada nunca muda. Dona Francisca permanece fria e inacessível e o amor do poeta, ainda que por vezes lhe dê alguma satisfação, não conduz nem à exaltação nem ao desespero da sequência de Ferreira.

Os primeiros trinta e cinco poemas das *Rimas Várias* de Diogo Bernardes, juntamente com as quatro primeiras canções, parecem formar uma sequência, uma vez que todos eles são aparentemente dedicados à mesma dama. Mas também nestes surgem apenas, uma vez mais, as temáticas recorrentes da devoção a uma dama impossivelmente distante e a dor da ausência (os dois temas mais comuns na sequência de Andrade Caminha). Apenas um soneto, o número 25, ‘Qua[n]tas penas, Amor, qua[n]tos cuidados’, rompe a melancolia predominante, ao recordar um momento em que a dama sorriu ao poeta. A sequência, que parece terminar quando Diogo de Bernardes começa a cortejar outra dama, não tem a extensão ou a variedade de sentimentos da de Ferreira.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Ver Roig, 121, que destaca as opiniões de Júlio de Castilho e de Camilo Castelo Branco.

<sup>183</sup> P. de Andrade Caminha, *Poesias ineditas*, ed. J. Priebisch (Halle: Max Niemeyer, 1898), xxxii-xxxiii.

<sup>184</sup> Diogo Bernardes, *Rimas varias – Flores do Lima*, in *Obras Completas*, ed. Marques Braga, 3 vols. (Lisboa: Sá da Costa, 1945-46), vol. I.

Não se pretende com isto dizer que os sentimentos expressos por Ferreira na sua sequência sejam necessariamente originais. A influência de Petrarca é óbvia tanto na estrutura geral da sequência como nos sonetos em particular. Mesmo os sonetos de perfeita felicidade, Livro I, 33 a 41, ainda que não haja um claro paralelo com Petrarca, podem ser relacionados com uma fonte estrangeira, Juan Boscán, algo raro para um poeta português da época. A sequência de Boscán tem uma brusca mudança de humor, da melancolia ao triunfo, muito semelhante à de Ferreira. Do soneto 114, 'Outro tempo lloré y agora canto', em seguida, Boscán – provavelmente influenciado pela leitura de *Il Cortegiano*<sup>185</sup> - abandona a melancolia para descrever o triunfo de um novo e mais espiritual amor. Não há semelhanças textuais entre Boscán e Ferreira, nem dá Boscán seguimento à sua sequência com poemas de ausência e dor.<sup>186</sup> Mas Ferreira refere-se a ele pelo nome na sua carta em verso a D. Simão da Silveira (o autor do soneto 12 do Livro II),<sup>187</sup> e parece certamente provável que Ferreira tivesse os sonetos de Boscán em mente, ao escrever os seus. A sequência de sonetos de Ferreira pode ser, deste modo, a combinação de duas fontes estrangeiras. Mas isso não faz dela um híbrido monstruoso. Como muitas obras negligenciadas da literatura portuguesa, a sequência de sonetos de Ferreira é uma variação distinta e característica de um género europeu bem conhecido.

## Apêndice

Há dois sonetos cuja relação com a sequência é problemática. São estes os sonetos 52 do Livro I e o 14 do Livro II.

O soneto 52 do Livro I parece fora do sítio por dois motivos. O amor não é o tema principal, apesar de ser o tema de todos os outros poemas

---

<sup>185</sup> David H. Darst, *Juan Boscán* (Boston: Twayne, 1978), 52.

<sup>186</sup> Juan Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas e Joaquín Molas (Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, 1957).

<sup>187</sup> *Poemas Lusitanos*, ed. Marques Braga, II, 177.

da sequência. A maior parte do poema é um louvor a uma, e provavelmente duas, famílias nobres – Sá – referida na primeira quadra – certamente, e Leite, provavelmente. Apenas nos últimos dois versos surge o tema amoroso: ‘Daqui nasceu ãa Dama, em que tod’arte / O Céu pôs, eu vontade, alma e memória’. São estes os versos que têm levado os críticos a dizer que os versos 5 a 14 se referem à família Leite, apesar de não ser mencionada pelo nome. Maria Leite foi a segunda esposa de Ferreira, e a sua família provinha do Porto, a cidade que, indubitavelmente, serve de cenário a todo o poema.<sup>188</sup>

A segunda razão para questionar o lugar deste poema na sequência é a presumível referência a Maria Leite. É estranho que um soneto sobre ela surja entre um grupo de poemas que exprimem uma aparentemente sincera dor pela ausência de Maria Pimentel. Contudo, esta segunda dificuldade pode ser ultrapassada se o soneto for lido como um poema de ausência, como os restantes do grupo. Ferreira, numa visita ao Porto, sofre pela ausência da dama a quem dera ‘vontade, alma e memória’. A sua ausência liga este poema aos outros da parte seguinte do Livro I, mesmo que a dama referida não seja a mesma. Isto confirmaria que o princípio organizativo por trás da sequência é estético e não biográfico. O poema permanece difícil, porém, porque o tema principal não é primariamente o amor.

Tentou-se argumentar anteriormente que o soneto 13 do Livro II pode ser visto como o último poema da sequência. Uma consequência disto seria que o poema 14 do Livro II não seria visto como um soneto de amor. Há duas razões para acreditarmos nesta ideia. A primeira é o uso de Ferreira do pronome ‘tu’ para se referir a esta dama. Isto contrasta com a invariável escolha do ‘vós’ nos outros sonetos de amor. ‘Tu’, contudo, é usado nos poemas endereçados aos patronos e amigos do poeta, mesmo ao Rei, como no texto 15, Livro II. A segunda razão é o facto de Ferreira não se referir aos seus próprios sentimentos neste

---

<sup>188</sup> Roig, 125. José da Silva Terra, contudo, provou mais recentemente de forma conclusiva que nenhuma das esposas de Ferreira podia ser o sujeito do poema. Ver ‘António Ferreira e António de Sá e Meneses’, *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, XXXV-VI (1974-75), 13-63.

poema. A chegada da dama ao Tejo causará alegria generalizada: ‘Vai alegrar as almas, que te esperam’ (v. 12). Nenhuma menção é feita aos sentimentos pessoais do amante.

As referências do soneto à deusa Diana e ao rio Tejo evocam as páginas finais da *écloga Arquigâmia*, que descreve a viagem sobre o Tejo da princesa castelhana Joana, para conhecer o seu noivo, o herdeiro ao trono português, D. João.<sup>189</sup> Nesta *écloga*, a princesa é associada a Diana e o soneto pode-lhe ser também dedicado.

---

<sup>189</sup> *Poemas Lusitanos*, ed. Marques Braga, I, 196-98

(Página deixada propositadamente em branco)

**A ODE NA POESIA DE ANTÓNIO FERREIRA**

Vale a pena estudar as odes do Doutor António Ferreira, parece-me, por duas razões. Ferreira gabou-se de ser o primeiro a compor neste género em Portugal, o que ninguém lhe negou.<sup>190</sup> As odes, portanto, revelam duma forma bem clara o impacto dum género clássico na literatura portuguesa de quinhentos. Estudá-las é contribuir para o estudo da recepção da literatura clássica em Portugal. Mas o interesse das odes não é só histórico. Pensa-se muitas vezes de Ferreira como um poeta pouco inspirado, quase totalmente dependente dos seus modelos. Contudo, para Ferreira, a palavra imitação não significava tradição literal, e nas melhores odes ele transcende o seu modelo – Horácio – para produzir uma poesia individual. O estudo das odes pode, portanto, contribuir também para a reabilitação de Ferreira como poeta.

No século XVI, a ode foi um género novo mesmo na Itália, e Ferreira revelou-se como espírito inovador pelo simples facto de a ter introduzido em Portugal. Na verdade, tudo nas odes exhibe aquele gosto pelo novo tão típico do poeta, que via na literatura clássica não um passado morto, mas um futuro excitante e prometedor. Isto explica a imensa variedade de odes, especialmente em termos de metrificação, e também o tema subjacente a todas, o da renovação poética e espiritual.

Não há tempo hoje de examinar pormenorizadamente as inovações métricas feitas por Ferreira. Resumindo muito a questão, podemos dizer que existe uma evidente tendência experimental nos esquemas métricos das odes. Para adaptar os metros líricos de Horácio à prosódia portuguesa,

---

<sup>190</sup> Ver António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, editado por Marques Braga, 2 vols. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957), I, 115.

Ferreira escreveu versos de sete ou onze sílabas, dispostos em estrofes de extensão variável. Era a mesma solução encontrada por Bernardo Tasso, pai de Torquato, que, vinte anos antes de Ferreira, tinha escrito as primeiras odes numa língua moderna.<sup>191</sup> Mas só um ou outro esquema métrico de Ferreira é idêntico aos esquemas de Bernardo Tasso, sendo provável que Ferreira não conhecesse a obra do italiano.<sup>192</sup> Ao contrário de Luís de León, que empregou o mesmo esquema métrico em muitas odes – a chamada ‘lira’ – Ferreira encontrou um novo esquema quase por cada ode. Dum total de treze odes, dispostas em dois livros, há onze esquemas métricos diferentes.<sup>193</sup>

A ode é um género novo; a versificação da ode é nova, e sujeita a uma variação constante; e o conteúdo é novo também. As confissões íntimas do amante, e a sátira pessoal ou de costumes – as preocupações constantes da poesia portuguesa antes de Ferreira – dão lugar a temas públicos e universais. Nisto, como é sabido, Ferreira segue o modelo de Horácio.

Contudo, seria erróneo supor que a receptividade dum poeta quinhentista com respeito a Horácio pudesse ser tão compreensiva como a dum estudioso moderno. Ferreira só se interessava por certas odes, e mesmo estas adaptou e alterou para que se conformassem com as suas preocupações próprias e as da época. Chamar a Ferreira ‘um poeta horaciano’, sem qualificações, não tem sentido, e é a minha intenção, nesta comunicação, indicar até que ponto ia o seu horacianismo. Ver-se-á, assim, que por mais que Ferreira imitasse uma ode horaciana, sempre lhe trazia algo de novo, por pequeno que fosse. Ferreira renova Horácio para o Portugal de quinhentos, e o tema principal das odes, como ficou dito atrás, é também o da renovação, a renovação e renascimento espirituais que, para ele, se associavam ao poeta e à poesia.

---

<sup>191</sup> Bernardo Tasso publicou as suas primeiras odes em *Libro Primo de gli Amori*, 1531. Consultei as odes completas de Tasso em *Rime* (Veneza: Gabriel Giolito de’Ferrari, 1560). Ver também Edward Williams, *Bernardo Tasso* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1951).

<sup>192</sup> Há três esquemas utilizados igualmente por Tasso e Ferreira, mas nenhuma outra semelhança entre as odes em questão.

<sup>193</sup> Para uma lista completa dos esquemas empregados por Ferreira, ver Adrien Roig, *António Ferreira: Études sur sa Vie et son Oeuvre* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), p. 49.

Maria Helena da Rocha Pereira já nos mostrou quais eram as odes em que Ferreira seguiu ou parafraseou grandes trechos de Horácio. Ela apontou sete com claras e extensas reminiscências do poeta romano<sup>194</sup>. (Excluo deste número os poemas em que Ferreira traduz só uma ou outra palavra duma ode horaciana). A estas, é possível acrescentar mais duas, a primeira do segundo livro, ‘Serás escrito, e em alto som cantado’, que começa quase com as mesmas palavras que ‘*Scriberis Vario fortis et hostium / Victor*’ (*Odes* I, 6), e a quarta do mesmo livro, que imita em parte Horácio, III, 4, uma das chamadas ‘odes romanas’. Além disso, um epitalâmio de Catulo (poema n.º 62) tem semelhanças métricas com a segunda ode do primeiro livro de Ferreira, que é um epitalâmio dirigido ao Príncipe D. João e à sua esposa. As duas poesias têm um refrão (coisa rara na poesia clássica e desconhecida em Horácio) que aparece a intervalos irregulares.

Mesmo assim, Horácio continua a ser a fonte principal de Ferreira. Mas, se Ferreira imitou somente nove das odes de Horácio, deve ter sido extremamente cuidadosa a sua escolha de modelos. Horácio escreveu mais que cem odes – quase cento e vinte, se incluirmos os epodos, um dos quais (Epodo 7) Ferreira seguiu de perto na sua ode aos Reis Cristãos. Mas embora Rocha Pereira e outros estudiosos que a precederam tenham comparado poesias individuais, ninguém até agora considerou os originais nem as imitações como um grupo. É só a partir de um estudo de conjunto que se pode entender quais os aspectos de Horácio que atraíram Ferreira e quais as modificações consistentes que fez. Ver-se-á, assim, o impacto dum poeta pagão sobre um escritor cristão do século XVI.

As odes imitadas por Ferreira eram todas sérias. Ferreira nunca imitou uma poesia erótica de Horácio – nesta área teve um modelo muito mais interessante em Petrarca. Também não existe sinal do Horácio hedonista em Ferreira, o Horácio das canções báquicas e dos convites a viver até ao máximo a hora fugitiva, o *Carpe Diem*. Ferreira apreciou o Horácio profundo, o Horácio das grandes odes sobre a morte, a imortalidade e o

---

<sup>194</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa: Editorial Verbo, 1972), pp. 43-52.

poder regenerador da poesia. O que pensavam Horácio e Ferreira acerca da morte e da imortalidade era muito diferente. Mas Horácio mostrou a Ferreira que era possível ao poeta tratar estes temas grandiosos e, o que é mais, que o poeta tinha um direito especial para o fazer. Nas odes, Ferreira torna-se o visionário inspirado que ultrapassa as limitações da lírica erótica e pastoral para contemplar as grandes questões que perturbam a humanidade em geral.

Cada uma das odes que mais influenciaram Ferreira trata da morte ou da imortalidade, embora nenhuma seja propriamente uma poesia funerária. Em duas das odes, vemos Horácio, o poeta inspirado, que triunfará sobre a morte (II, 20 e III, 4). Se ele não é capaz de conferir a imortalidade – diz em outra poesia imitada por Ferreira – um outro poeta fá-lo-á (I, 6). Ele, Horácio, acompanhará Mecenas após a sua morte (II, 7). É também o sacerdote das Musas, conhecedor dos fados dos reis (I, 1). Num epodo (n.º 7) repreende os romanos pela sua tendência para a guerra civil e a auto-destruição, enquanto outra ode seguida por Ferreira reza por que o seu amigo Virgílio não pereça numa viagem marítima (I, 4). Num contexto muito diferente, lamenta a inevitabilidade da morte (II, 14) e contrasta-a com a vinda da primavera (I, 4).

Através dos séculos, as palavras de Horácio repercutiram com grande força no espírito de Ferreira. Mas entre os dois poetas ficou a barreira do cristianismo. Naturalmente, Ferreira omitiu muito do paganismo de Horácio, especialmente a sua atitude perante a morte, dum pessimismo sem tréguas. (Podia, porém, reter nos seus versos alguns dos deuses romanos, especialmente os que, como Apolo, eram susceptíveis duma interpretação alegórica.) Mas não era só um caso de extrair referências das crenças pagãs. Toda a sensibilidade de Ferreira era tocada pela espiritualidade do cristianismo. Via a natureza, por exemplo, duma maneira menos nítida do que Horácio: o que, para Horácio, era de valor em si mesmo, combina-se, em Ferreira, com as suas preocupações espirituais e literárias.

Mas, se as imagens nítidas de Horácio parecem, muitas vezes, diluir-se na poesia de Ferreira, não há dúvidas acerca do entusiasmo com que leu o poeta romano. As odes formavam parte daquela regeneração cultural e poética que tanto o emocionou. Mas mesmo aqui, Ferreira modificou

as palavras de Horácio, de acordo com as suas preocupações e as da sua época. Horácio fala de si próprio como o ‘*vates*’, o vate ou poeta inspirado, cujo dever é servir de guia moral e espiritual à sua geração<sup>195</sup>. Ferreira nunca fala assim, porque Ferreira, ele próprio, nunca é o sujeito duma ode. Pensa de si próprio como membro duma comunidade, não da comunidade em geral, mas da comunidade dos espíritos – como ele lhes chama – um grupo de indivíduos de alto entendimento, capazes de renovar e compreender a poesia.

Podemos examinar a maneira pela qual Ferreira modificou Horácio através duma consideração de duas odes, a quinta do primeiro livro, e a quinta do segundo.

A quinta do primeiro livro imita Horácio II, 20, em que o poeta celebra a sua própria grandeza, imaginando-se transformado num cisne. Nesta forma triunfará sobre a morte, já que a sua fama se espalhará pelo império inteiro. Rocha Pereira chama a nossa atenção para vários pontos onde Ferreira segue Horácio de perto, nomeadamente na imagem do cisne e na tradução de palavras individuais e de frases inteiras<sup>196</sup>. Não nos diz, porém, por que razão Ferreira quis seguir esta ode em particular. Contudo, a razão é simples – ela trata dos temas da inspiração poética, da morte e da imortalidade, as preocupações principais do Ferreira das odes. Mas o resultado é uma criação nova, não simplesmente Horácio em português.

Rocha Pereira nota, correctamente, que Ferreira não aplica a imagem do cisne a si próprio, mas a D. Afonso de Castelo Branco, o bispo de Coimbra, a quem a ode foi dedicada. A imagem vale uma examinação mais demorada. Será realmente verdade que Ferreira chama ao bispo um cisne? Uma criatura alada, com certeza, mas falta a nitidez da comparação de Horácio.

A razão disto é que a função das duas imagens é diferente. O tema de Horácio é a fama, e pensa dela em termos concretos – todos os povos do império lhe estudarão as obras. O tema de Ferreira inclui algo mais:

---

<sup>195</sup> Gordon Williams, *The Third Book of Horace's Odes* (Oxford: Clarendon Press, 1969), p. 10.

<sup>196</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas Clássicos*, pp. 51-2.

Esprito às Musas caro,  
Já te vejo ir voando  
Em nova forma, muito mor que humana  
Novas penas criando  
Livre de baixo, e caro  
Peso da terra, que o esprito dana<sup>197</sup>

Este é o voo do espírito por cima do mundo material – e a criatura alada dos versos de Ferreira pode muito bem ser um anjo. As duas imagens têm em comum a noção da inspiração poética mas, no caso de Horácio, esta associa-se com o prémio material da fama enquanto que, no caso de Ferreira, a inspiração poética se liga aos valores espirituais. Na linguagem de Ferreira, o termo ‘esprito’ pode referir-se a ambas estas coisas<sup>198</sup>.

A imagem dum voo domina as duas poesias. O de Horácio, porém, é um voo horizontal, desde a Espanha até o território dos Geloni, etc.. O voo de Ferreira é vertical:

Quão baixamente engana  
A ignorância cega,  
Como por cima dela o esprito voa!<sup>199</sup>

Na última estância a vida terrestre esquece-se, e Ferreira apregoa a D. Afonso a necessidade de considerar a alma somente, justamente no momento em que o ‘novo esprito’ de Apolo o guia ao seu monte sagrado – mais uma associação da poesia com a vida espiritual. Ferreira fecha o seu poema com uma referência ao destino da alma, fazendo assim um contraste marcado com as últimas palavras de Horácio, que não vê vida nenhuma além desta senão a imortalidade terrena dada pela fama.

---

<sup>197</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 123-4.

<sup>198</sup> Segundo o *Dicionário* de Moraes, 10ª edição, um dos sentidos de ‘espírito’ é ‘graça, inspiração, conselho, ordem, incitamento de ordem divina’. Ferreira utiliza a palavra muitas vezes com este sentido, especialmente com referência à inspiração poética.

<sup>199</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 124.

Nem todas as odes de Ferreira são tão austeras como esta. As preocupações morais dela, e as políticas da conhecida ode aos Reis Cristãos, às vezes cedem o lugar aos temas mais doces do louvor do campo e da vinda da Primavera. A sétima ode do primeiro livro, e a quinta do segundo, são deste tipo, e revelam um aspecto diferente de Ferreira e também de Horácio. Mesmo aqui, porém, as notas graves da morte e da imortalidade não são esquecidas.

A quinta ode do segundo livro é baseada numa das mais famosas odes de Horácio, I, 4, *Solvitur acris hiems*. Esta poesia magnífica, uma das mais belas produções da lírica antiga, encontra só um eco frouxo em Ferreira, cuja ortodoxia cristã não podia acomodar a violência do contraste feito por Horácio entre a alegria da Primavera e a finalidade da morte.

Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas  
Regumque turres...<sup>200</sup>

A grande força do poema latino consiste em que, depois de dizer isto, Horácio nem moraliza nem oferece qualquer consolação. Ferreira faz ambas estas coisas, e assim perde-se o impacto do original. Mas a sua descrição da vinda da Primavera é atractiva e muito reveladora da atitude quinhentista para com a poesia da natureza dos antigos.

Havia muito que modificar nesta poesia. No Renascimento, a ode *Solvitur acris hiems* tinha a reputação de voluptuosa, um convite para o prazer enquanto o prazer ainda era possível. Os comentadores humanistas de Horácio não deixam nenhuma dúvida de que esta era sua opinião da poesia.

Já no século quinze a obra de Horácio tinha acumulado em volta de si vários comentários, frequentemente reeditados, que Ferreira pode ter conhecido. Em Veneza, em 1494, por exemplo, apareceu uma edição de Horácio com quatro comentários, dois do período clássico, pelo

---

<sup>200</sup> Cito segundo *Horace, The Odes and Epodes*, editado por C. E. Bennet (Londres e Cambridge, Massachussets, Loeb Classical Library, 1964).

menos aparentemente (os de Porphyrio e Antonio Macilleno) <sup>201</sup>. Todos quatro, sem condenarem a ode, contudo chamam a atenção para a sua sensualidade. Mancilleno começa o seu comentário com as palavras ‘Quarta ode Sestium virum consularem ad voluptatem hortatur’, e tem plena consciência das possibilidades sexuais inerentes na referência a danças na segunda estância. Os outros comentadores pensam numa forma semelhante.

Embora as primeiras estâncias da ode de Ferreira sigam Horácio de perto, não há qualquer referência à dança. As Graças mencionadas por Ferreira cantam, mas não dançam, como as de Horácio. Ferreira omite, portanto, a perturbadora sugestão sexual. Mas tanto em Ferreira como em Horácio, a Primavera traz consigo a renovação da agricultura, e os poetas, da mesma forma que os lavradores, saem para o ar livre, as fronteiras adornadas de grinaldas, Horácio para sacrificar ao deus Fauno, Ferreira para cantar uma ode. Surge aqui outra diferença entre o português e o romano, e talvez a mais importante de todas.

A poesia primaveril de Ferreira revela preocupações literárias mais óbvias que a de Horácio – ou pelo menos, assim teria parecido a um leitor da época. Os comentadores modernos da obra horaciana têm-se detido muito no uso feito por ele de modelos, especialmente da poesia grega. Mas, no Renascimento, os comentadores parecem ter desconhecido este aspecto de Horácio. Nenhum dos quatro comentadores da edição veneziana de 1494 cita qualquer fonte para *Solvitur acris hiems*. Chamam a atenção para trechos paralelos de Virgílio e Ovídio, mas estes, evidentemente, não podem ser considerados como fontes de Horácio.

Com efeito, os comentadores humanistas parecem ter lido a descrição da Primavera literalmente. Compreendiam a sua função retórica – de persuadir Sestias, a quem a poesia foi dedicada, a gozar das alegrias da vida enquanto podia. Mas os elementos individuais da descrição de Horácio são

---

<sup>201</sup> *Horatius cum quattuor commentariis* (Veneza: Boneto Locatello, 1494). Segundo R. G. M. Nisbet e Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace's Odes* (Oxford: Clarendon Press, 1970), pp. xlix – 1, o comentário de Acro, na realidade Pseudo-Acro, foi compilado no século v da nossa era. O de Porphyrio é mais antigo.

tomados à letra, como se o poeta estivesse a representar, na sua poesia, uma cena que tivesse visto com os próprios olhos.

A ode de Ferreira, porém, é intensa e claramente literária, e para ele a Primavera é muito mais um tema da poesia do que um fenómeno natural. Dadas as referências abundantes e evidentes ao poema de Horácio, seria impossível ver os versos de Ferreira como uma descrição sem intermediários da natureza. É uma imitação duma outra obra literária.

Em Ferreira, é a poesia que se renova, igualmente ou mais que a natureza. Nas primeiras estâncias da ode Ferreira não deixa de associar a poesia à Primavera. Já na primeira estância as Graças – mencionadas também por Horácio – cantam ‘doces versos de amor’, enquanto na segunda Cupido – não mencionado por Horácio – ‘o seu doce fogo, onde quer, reparte’. Em ambos os exemplos há uma referência evidente à antiga associação literária da Primavera ao amor. Mais além, Ferreira menciona a figura literária de Títyro (o *Tityrus* de Virgílio) como elemento da paisagem primaveril, e até a própria composição poética, quando ele e António de Sá Meneses saem para cantar ‘mil odes’. Para Ferreira, a Primavera não era mais que uma ocasião de celebrar a poesia.

Estes exemplos mostram como é erróneo ler Ferreira simplesmente como escritor dependente de Horácio. Ele reformulou os elementos tomados do poeta latino para construir uma poesia própria. A nota dominante das odes melhores é dum êxtase, em que o poeta, consciente da grandeza da poesia e da sua origem divina, suprime a sua própria personalidade para falar como um inspirado. A primeira ode do primeiro livro – a mais conhecida das odes – é deste tipo, e vou terminar com uma tentativa de leitura deste poema.

Na ode Ferreira propõe aos outros poetas a celebração das façanhas portuguesas. Mas a preocupação dominante não é tanto as façanhas – referidas brevemente e com pouca clareza como ‘portuguesas conquistas, e vitórias’ e ‘Portuguesas glórias’ – como a capacidade de as celebrar. Cada uma das cinco estâncias refere-se à poesia, e a palavra ‘canto’ ou ‘cantado’ ocorre quatro vezes.

Ferreira exprime este tema numa linguagem visionária. A poesia é um dom espiritual:

...eu canto  
A brandas Musas, a uns espiritos dados  
Dos Céos ao novo canto...

É um dom espiritual que pode transformar o mundo:

Acendei vossos peitos,  
Engenhos bem criados,  
Do fogo, que o Mundo outra vez renova<sup>202</sup>.

Ferreira emprega aqui, e por toda a ode, o modo imperativo, o modo próprio ao sacerdote ou profeta, o *Musarum sacerdos* de Horácio. A última estância, também, em que Ferreira nega, modestamente, qualquer capacidade para o novo canto heróico é, paradoxalmente, uma maneira de realçar a qualidade inspirada do resto. Se, normalmente, ele é um simples poeta de amor, então ter escrito as estâncias precedentes indica que estava num estado inspirado.

Com efeito, no poema Ferreira parece estar fora de si. Não é ele que fala, mas a poesia que fala através dele. É verdade que o poeta emprega a primeira pessoa nos primeiros versos: ‘Eu canto / A brandas Musas’, etc.. Mas a primeira pessoa logo desaparece, para dar lugar ao imperativo estático: ‘Acendei vossos peitos’, ‘Cada um faça alta prova’, ‘Renova mil memórias’.

A primeira das odes deve muito a Horácio. Começa com uma referência ao famigerado *Odi profanum vulgus* e acaba com uma paráfrase da última estância de Horácio, III, 3. Mas mesmo assim, é uma criação original e independente, Horácio transformado e renovado para o século XVI.

---

<sup>202</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 115-6. Corrige o verso ‘As brandas Musas, a uns espiritos dados’ para ‘A brandas Musas...’, seguindo a leitura da 1ª edição dos *Poemas Lusitanos* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1598).

**NÃO O INIMIGO FORA DE PORTAS  
MAS A VIRTUDE ESTÓICA INTERIOR:  
ANTÓNIO FERREIRA E O ISLÃO**

A poesia de António Ferreira, como muita da escrita dos humanistas portugueses, pertence a uma cultura de reticência.<sup>203</sup> Em parte por razões de temperamento, mas também porque as considerações políticas e estéticas assim o exigiam, Ferreira tinha a preocupação de esconder parte do sentido dos seus poemas, ou, pelo menos de torná-los inteiramente acessíveis apenas aos ‘bons espritos’, a elite na qual Ferreira circulava.

As considerações políticas que impunham discrição aos escritores de meados do século XVI são bem conhecidas. Particularmente depois de 1550, a crítica ou o protesto, ou mesmo ideias contrárias à ortodoxia prevalente, podiam ser apenas afirmadas de forma codificada. Havia censura inquisitorial, ou pior, para aqueles cujas opiniões de alguma forma transgredissem os dogmas estabelecidos pela Igreja Católica. Escritores de assuntos sociais ou políticos enfrentavam constantemente o risco ou de repressão por parte da Coroa ou a hostilidade de indivíduos poderosos ou ainda de grupos cujos interesses sentissem estarem de alguma forma ameaçados. As crenças estéticas de Ferreira também contribuíram para uma cultura de reticência. Ferreira era um classicista que ambicionava criar em Portugal uma literatura digna da Antiguidade Clássica. Apesar de nunca o afirmar abertamente, as evidências na sua escrita mostram

---

<sup>203</sup> Não é certo que António Ferreira tenha escrito em latim, mas a sua poesia está tão intimamente relacionada com os modelos latinos, clássicos e renascentistas, que se torna difícil considerá-lo outra coisa que não humanista.

que, para ele, o classicismo envolvia dar maior destaque à afirmação de verdades universais, frequentemente de natureza moral, do que a assuntos de interesse local ou pessoal. Um claro exemplo desta sua tendência é a ausência, na sua famosa peça *Castro*, de informação detalhada sobre a situação política do Portugal da época. Ferreira prefere, em vez disso, concentrar-se nas grandes questões, universais e abstractas, da justiça e do poder do Estado que a história de Inês de Castro levanta.<sup>204</sup>

Os escritores quinhentistas com tendência ao secretismo não são fáceis de entender para os críticos modernos. Mas é importante e interessante desconstruir as aparentemente anódinas afirmações de Ferreira. Esta desconstrução pode mostrar-nos que os poemas são mais complexos e mais multi-facetados do que podem parecer à primeira vista. Ferreira parece, afinal, ir muitas vezes contra o que eram as convenções do seu tempo.

Enquanto poeta humanista, sentia fortemente necessidade de se pronunciar sobre assuntos de Estado. Aos vinte e cinco anos já dava conselhos numa epístola em verso dirigida ao príncipe herdeiro de Portugal, D. João. Enviava poemas a D. João III, pai do príncipe, ao poderoso secretário do rei, Pedro de Alcáçova Carneiro, ao sucessor de D. João, D. Sebastião, ao tutor do jovem rei, Pe. Luís Gonçalves da Câmara, ao Infante-Cardeal D. Henrique, regente durante a menoridade de D. Sebastião e a D. Duarte, primo de D. Sebastião que, se tivesse vivido, teria sido proclamado rei. Em adição a todos estes e outros poemas que enviou a membros da família real ou aos que lhes eram mais chegados, chegaram até nós cartas e odes para importantes figuras militares e políticas, como D. Constantino de Bragança, vice-rei da Índia entre 1558 e 1561 e o seu sucessor D. Francisco Coutinho, Conde de Redondo, que é o principal objecto do presente artigo.

Um dos temas políticos da poesia de Ferreira é a relação entre Portugal e o mundo islâmico. A política régia de dedicação exclusiva à cruzada contra a ameaça muçulmana, enquanto o resto do mundo cristão lutava entre si ou estabelecia tréguas com o inimigo, foi uma

---

<sup>204</sup> Para mais sobre este assunto, ver António Ferreira, *Castro*, edição de Thomas F. Earle (Lisboa: Editorial Comunicação, 1989), pp. 45-47. Ver Cap. 8 do livro presente.

das principais armas diplomáticas dos reinados de D. João III e do seu sucessor. Ferreira, entre outros, criticou também a guerra entre cristãos na sua famosa Ode aos reis Cristãos e noutros poemas.<sup>205</sup> Mas Ferreira era um humanista, provavelmente um pacifista, e certamente extremamente relutante em apoiar acção militar agressiva mesmo contra o inimigo infiel. O humanismo e as crenças estóicas de Ferreira na razão como o denominador comum a toda a humanidade entravam em conflito com o ethos que dominava a classe governante da época do poeta. Ferreira estava determinado em afirmar o seu ponto de vista, mas isso implicava esconder e fazer uso de códigos poéticos compreendidos por poucos.

Afirmar o que se pensa requeria também coragem. Há um indício de medo nos poemas mais confessionais que escreveu para alguns dos seus amigos, e também poetas, Diogo Bernardes e Andrade Caminha, mas Ferreira não seria submetido ao silêncio, mesmo temendo que:

Quanto em mim mais das Musas o fogo arde,  
Tanto trabalho mais por apagá-lo.  
Quanto o silêncio vale, sabe-se tarde.  
A medo vivo, a medo escrevo e falo;  
Hei medo do que falo só comigo;  
Mais inda a medo cuido, a medo calo.<sup>206</sup>

O poema existe para provar que, mesmo no mundo de desconfianças de 1550 e 1560, Ferreira não tinha medo de afirmar o que pensava. Mas a discrição era essencial.

---

<sup>205</sup> Ver, por exemplo, as odes Miranda e Natal nos *Poemas Lusitanos* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1598), fols. 95r e 107t. Em Natal o pastor Serrano diz: 'Pastores, cristãos sois, não sois gentios. / Filhos de Deus, irmãos de Deus, poupai / vosso sangue, de que já andais vazios.' A edição de 1598 é a única edição fidedigna dos poemas até agora publicada (a ortografia e a pontuação foram actualizadas). Será usada como fonte de citações, mas para a conveniência do leitor será feita referência à edição de Marques Braga, 2 vols. (Lisboa: Sá da Costa, 1957 e 1953), neste caso I, 234 e 256.

<sup>206</sup> Fol. 158r; Marques Braga, II, 102.

Na ode ‘Aos reis cristãos’, a mensagem humanística de paz é subtilmente insinuada de forma que pode iludir os incautos<sup>207</sup>. Na primeira parte do poema, Ferreira denuncia os monarcas da Europa cristã por lutarem entre si, e deixarem os lugares sagrados nas mãos dos Turcos. Mas não chega à óbvia conclusão de que deviam unir forças numa cruzada. A mensagem latente da ode não é tanto a necessidade de acção agressiva contra o infiel, que se encontra limitada a uma estrofe, a quarta, mas a necessidade de paz na Europa como um pré-requisito essencial para a reconquista dos territórios perdidos de Jerusalém, Hungria e Rodes. A repetição da palavra ‘paz’ na última estrofe demonstra onde verdadeiramente está o coração do poeta:

Tornai, tornai, ó reis,  
à paz; tende-vos ora;  
olhai-vos e vereis  
com quanta razão chora  
a cristandade a paz que lançais fora.<sup>208</sup>

É nesta última estrofe que Ferreira se afasta mais radicalmente da sua fonte para o resto da ode, o Epodo n. 7 de Horácio, uma indicação talvez da veemência dos sentimentos do poeta.<sup>209</sup>

Na ode Ferreira realça um dos lados da questão, a necessidade de paz europeia, à custa do outro, a cruzada contra o Islão. Outras situações requeriam técnicas diferentes. Era naturalmente esperado que um membro da família real liderasse um exército português contra os muçulmanos do Norte de África. Muitos poetas, mais famosamente Camões, encorajaram D. Sebastião a fazer isto mesmo. Ferreira junta a sua voz a este coro, mas rapidamente explica que a glória e o domínio universal não são obtidos pela força das armas. É assim que, numa carta sua ao futuro

---

<sup>207</sup> Estes incluem, inesperadamente, José Sebastião da Silva Dias. Ver a sua *A política cultural da época de D. João III* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969), p. 821.

<sup>208</sup> Fols. 33r-34r, Marques Braga, I, 121-23.

<sup>209</sup> Ver T. F. Earle, *The Muse Reborn* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 18-22

rei, a beligerância dos versos 19-24 é atenuada pelo apelo à razão e ao amor dos versos 25-36, dos quais se cita aqui um fragmento:

Não se sogigam corações humanos  
de boa vontade à força. Um peito aberto  
os vence de bom amor, sem arte e enganoso.<sup>210</sup>

Nem diz Ferreira que apenas os europeus ou os cristãos possuem ‘corações... de boa vontade’. Ferreira acreditava na universalidade da natureza humana.

Pode-se perdoar a qualquer poeta, dirigindo-se a uma criança com menos de quatro anos, uma certa brandura.<sup>211</sup> Ferreira adopta, contudo, um tom mais duro em 1557, ao dirigir-se a um dos primos do rei, D. Duarte que, com dezasseis anos, se tinha tornado condestável de Portugal. A ode contém aquela que será talvez a estrofe mais sanguinária de Ferreira:

Quem do sangue infiel a grã corrente  
de que se já alagando  
o largo campo está, quem dinamente  
dirá o fogo que alçando  
se vai aos céus, deixando  
em cinza e pó desfeitos  
mouros, misquitas, armas, feros peitos?<sup>212</sup>

Mas há aqui um subtexto, nesta e noutras estrofes do poema. Num sentido bastante literal, há um subtexto ou um intertexto em Horácio, *Odes*, I, 6, na qual Ferreira baseia a sua ode. Nem todos os sentimentos do poema são necessariamente os do poeta. Então, o que Ferreira esperava de uma campanha no norte de África não era a glória militar

---

<sup>210</sup> Fólio 165<sup>r</sup>. O erro de leitura ‘a força’ foi corrigido. Marques Braga, II, 119 (sogigam = subjugam).

<sup>211</sup> O poema foi escrito enquanto D. João III, avô de D. Sebastião, ainda era vivo. Ver fol. 168r; Marques Braga, II, 124.

<sup>212</sup> Fol. 39r; Marques Braga, I, 134.

por si só, mas um poema que justamente celebrasse essa glória. Cada estrofe do poema afirma isso mesmo. Para além disso, Ferreira demonstra claramente que não tinha qualquer intenção de escrever uma épica de conquista. Esta tarefa estaria reservada para Andrade Caminha, o camareiro de D. Duarte. Foi dito que Ferreira seria incapaz de escrever uma épica<sup>213</sup>; seria muito mais justo porém dizer que ele não queria celebrar a guerra. A sua mini épica, ou epyllion, a ‘História de S. Comba dos Vales’, mostra que ele era bastante capaz de narrativa em verso. A sua falsa modéstia na ode é uma forma de não dar o seu total apoio aos sentimentos expressados nela.

O leitor de Ferreira deve estar permanentemente alerta para este tipo de subtileza. Mas nenhum leitor, subtil ou não, pode apreciar a poesia de Ferreira sem saber algo sobre os membros das elites políticas e literárias a quem era dirigida. Este é, particularmente, o caso do poema que consideraremos em seguida.

A carta ao Conde de Redondo, aparentemente um poema bastante anódino, revela-se, quando analisado em contexto, uma afirmação deveras interessante de uma opinião humanista em relação ao Islão.<sup>214</sup> É a defesa, em nome da razão e da virtude, da política real de redução da presença no Norte de África e, em particular, do abandono da fortaleza de Arzila em 1550. A afirmação que se avança aqui é arriscada, desde logo, porque as palavras África, mouro, cristão – e muito menos Arzila – nunca aparecem no poema.

Ferreira não tinha por hábito incluir referências a eventos específicos nas suas cartas em verso ou, pelo menos, referências que pudessem ser facilmente identificadas pelos leitores em geral. Nas suas cartas em verso, tal como nas outras formas literárias que usou, tentou alcançar aquela universalidade que parece acreditar ser essencial para a poesia de tradição clássica. É por esse motivo que a carta ao Conde contém um número de afirmações morais de aplicação geral. Contudo, as suas cartas também

---

<sup>213</sup> Fidelino de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI* (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1950; repr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), p. 288: ‘Sempre sofrendo de impotência confessa para tão grande empresa’.

<sup>214</sup> Fols. 195<sup>r</sup>-197<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 180-84.

tinham um lado pessoal e íntimo, que podia ser apreciado não apenas pelo destinatário mas também por todos os que o conheciam (nenhuma das cartas de Ferreira é dirigida a mulheres). O Conde de Redondo pertencia a uma família prominente e era uma importante figura pública. Assim, mesmo que Ferreira disfarçasse os acontecimentos para que não se tornassem propriedade comum do vulgo, haveria bastantes leitores de gosto e juízo crítico, capazes de apreciar o significado escondido da carta e as opiniões controversas do poeta.

Neste texto, o significado oculto será abordado sob três perspectivas: a biografia do Conde, o papel do Norte de África, e particularmente de Arzila, na política estrangeira portuguesa de meados do século dezasseis e, finalmente, a análise do poema em si.

O contexto político da carta a D. Francisco Coutinho está disfarçado, mas não é irrecuperável, e a incapacidade de os leitores o apreciarem é mais consequência da inadequação das edições modernas dos *Poemas Lusitanos* do que a impenetrabilidade dos versos de Ferreira. Marques Braga, o editor mais recente, nada diz aos leitores sobre o Conde, excepto que era o regedor da Casa da Suplicação. O seu predecessor do século XIX, Júlio de Castilho, era um editor de textos bastante melhor que Marques Braga mas, mesmo assim, pouco faz para ajudar o leitor. Ele dá alguma informação sobre a Casa da Suplicação e sobre a família do Conde, apesar de não explicar o interesse de Ferreira nesta figura, algo a que voltaremos necessariamente. Castilho discute também a carreira de Coutinho enquanto Vice-rei da Índia de 1561 a 1564, mas com pouca adequação, uma vez que a nomeação do conde enquanto vice-rei teve lugar algum tempo depois de Ferreira lhe ter escrito esta carta.<sup>215</sup>

O recente trabalho de Maria do Rosário Azevedo Cruz sobre as regências de D. Catarina e do Infante-Cardeal D. Henrique aumentou significativamente o nosso conhecimento das carreiras de outras figuras públicas da época. Ela estabeleceu a data em que D. Francisco foi nomeado regedor, ou presidente, da Casa da Suplicação, 12 de Janeiro de 1559 – assim

---

<sup>215</sup> Júlio de Castilho, *António Ferreira*, 3 vols (Rio de Janeiro: Garnier, 1875), I, 92-93.

instituindo uma data aproximada para o poema de Ferreira – e também explicou a relevância da missiva.<sup>216</sup>

D. Francisco era um homem de muitas e variadas capacidades, mas não era primariamente um advogado. De facto, ele ocupou este posto por menos de dois anos, passando-o a D. Lourenço da Silva, em Novembro de 1560<sup>217</sup>. Terá nascido ou em 1506/07 ou 1517/18 e passado grande parte da sua vida em Marrocos.<sup>218</sup> Tanto o seu pai, D. João Coutinho, como o seu avô, D. Vasco, Conde de Borba, foram durante muitos anos capitães da fortaleza de Arzila. Conhece-se bastante menos da carreira de D. Francisco em África do que da destes, uma vez que Bernardo Rodrigues, autor dos *Anais de Arzila*, a principal fonte de informação sobre a ocupação portuguesa desta praça, morreu antes de documentar os feitos da terceira geração dos Coutinhos. Contudo, em 1546 D. Francisco era já ele próprio capitão e permaneceria no seu posto até 1549. Nesse ano recebeu a ordem fatídica de D. João III que a fortaleza teria de ser abandonada.

Arzila esteve nas mãos dos portugueses durante apenas setenta e nove anos, de 1471 a 1550. A praça não era um feudo familiar e houve outros capitães para além dos Coutinhos. Contudo, a fortaleza tornou-se indissociável da família Coutinho, especialmente depois de ser heroicamente defendida por D. Vasco contra Mulei Moâmede no grande cerco de 1508. Há evidências do quão profundamente D. Francisco sentiu esta perda. Uma anedota, datada de 1553, registada nos *Ditos portugueses dignos de memória*, revela o seu descontentamento claramente. Nesse ano ele apresentou um chefe mouro, ou alcaide, à corte de Lisboa. (Incidentes de comportamento cavaleiresco entre inimigos figadais são muito frequentes na história da ocupação portuguesa das praças marroquinas. Não indicam um verdadeiro e duradouro entendimento entre os dois lados.) Quando D. Juana, a noiva castelhana do herdeiro ao trono, manifestou a sua surpresa, D. Francisco terá dito: ‘Senhora, já que minha ventura não

---

<sup>216</sup> Maria do Rosário de Sampaio Themudo de Azevedo Cruz, *As regências na menordade de D. Sebastião*, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1992), I, 135-136. A Casa da Suplicação era o mais importante tribunal legal em Portugal.

<sup>217</sup> Azevedo Cruz, I, 136.

<sup>218</sup> *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, s.v. Redondo, condes de.

quis que eu fosse conhecido por eles, quero que o sejam eles por mim'.<sup>219</sup> O trocadilho com 'conhecido' expressa a sua amargura. O Conde via-se reduzido a apresentar (fazer conhecer) mouros na corte, já que a fortuna o impedira de se fazer conhecido pela espada, o significado implícito em 'eu fosse conhecido por eles'. Mas há provas ainda mais conclusivas dos sentimentos de D. Francisco do que um suposto dito.

Entre 1557 e 1561, D. Francisco escreveu ao ainda jovem D. Sebastião, expondo as suas ideias sobre a política mais adequada aos Portugueses no Norte de África.<sup>220</sup> A carta mostra que o Conde estava convencido de que havia ainda um papel activo para os Portugueses em Marrocos. Ele propunha a reconquista de fortalezas abandonadas, particularmente Arzila, que seria seguida por um ataque a Fez. Dessa forma, assegurava, Marrocos iria cair todo nas mãos dos portugueses.

Muitos anos depois da perda de Arzila, D. Francisco ainda suspirava pelo seu regresso. De facto, a data da sua carta a D. Sebastião sugere que o assunto podia estar ainda na sua mente quando Ferreira compôs o seu poema, que enviou ao Conde por volta de Janeiro de 1559.

Antes de tentarmos ler esse texto em busca de provas das experiências de D. Francisco em África, torna-se necessário expandir o estudo contextual um pouco, para tentar chegar a algum entendimento do que Marrocos significava para os portugueses do século XVI. Historiadores modernos, como David Lopes ou, mais recentemente, Augusto Ferreira do Amaral, têm visto a motivação por trás da ocupação das 'praças de África' como quase inteiramente militar.<sup>221</sup> Em parte, a ocupação destes

---

<sup>219</sup> *Ditos portugueses dignos de memória*, ed. de José Hermano Saraiva ([s/l]: Europa-América [s/d]), p. 100.

<sup>220</sup> A carta pode ser lida em Bernardo Rodrigues, *Anais de Arzila*, ed. de David Lopes, 2 vols (Lisboa: Academia das Ciências, 1915-19), II, 474-76. Há um estudo sobre este texto em Robert Ricard, *Études sur l'histoire des portugais au Maroc* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1955), pp. 372-74.

<sup>221</sup> Este é o tema do Prefácio de David Lopes *História de Arzila durante o domínio português (1471-1550 e 1577-1589)* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925), pp. vii - xxxix. Resume o assunto da seguinte forma: «E assim, a nossa passagem por lá foi só episódio de guerra, por vezes brilhante, mas sem finalidade para nós, nem para ele (i.e. Marrocos)», p. xxxix. Ver também Augusto Ferreira do Amaral, *História de Mazagão* (Lisboa: Alfa, 1989), p. 37.

portos faria sentido militarmente. O ‘Algarve de além’, como os portugueses chamaram ao noroeste de Marrocos, não está longe do Algarve de Portugal, e ainda mais perto da Andaluzia. Uma presença em África que privasse os piratas mouros de algumas das suas bases era claramente útil à segurança da Península Ibérica. Para além disso, a captura de Ceuta em 1415 teve lugar três quartos de século antes da queda de Granada e pode ser vista como parte da mesma campanha.

Contudo, há aspectos da tentativa portuguesa de criar um império militar no norte de África que parecem francamente irracionais. O sonho de que um dia a missa seria celebrada na Grande Mesquita de Fez, ou mesmo nas 300 outras mesquitas da cidade, parece ter contagiado a imaginação de muitos, não apenas a do tolo e inexperiente D. Sebastião, mas também as dos que deveriam saber melhor que isso. Um desses foi o humanista Diogo de Gouveia, o director do Collège de Sainte Barbe em Paris que, em 1527, escreveu a D. João III propondo uma cruzada marroquina<sup>222</sup> e outro o supostamente racional D. Francisco de Coutinho, soldado e administrador, cujas ideias acabámos de mencionar. Fez, uma das cidades mais fanaticamente islâmicas, só cairia em mãos europeias em 1912.

Marrocos era, na verdade, um lugar onde os Portugueses ambicionavam a guerra pela guerra em si. A ideia glamorosa da guerra pode ser sentida em muitas produções literárias e artísticas da época. Os *Anais de Arzila* estão repletos de exemplos disto mesmo e também, ainda que de forma diferente, a *Exortação da guerra* de Gil Vicente. O triunfo militar é o tema das famosas tapeçarias que descrevem a conquista de Tânger e Arzila, executadas nos finais do século quinze e que podem ser vistas hoje em dia no Museo Parroquial de Pastrana, em Espanha. Mas a guerra também tinha algumas vantagens práticas. Os homens de nascimento mais humilde podiam usar o sucesso no campo de batalha como um meio de avanço pessoal e social, e a hipótese de pilhagem era incentivo para todos.<sup>223</sup> A pilhagem era, de facto, a única vantagem económica da ocupação de

---

<sup>222</sup> Marcel Bataillon, «La rêve de la conquête de Fès et le sentiment imperial portugais au XVIe siècle», em *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1952), pp. 101-07.

<sup>223</sup> Amaral, pp. 47-50.

Arzila, Mazagão, Tânger e dos outros portos. A luta constante e o fanatismo tanto dos portugueses como dos inimigos muçulmanos fazia que outras formas de trocas económicas fossem praticamente impossíveis, com a excepção de um breve período em que os portugueses foram capazes de explorar uma fraqueza muçulmana e estabeleceram uma feitoria em Fez.<sup>224</sup> Contudo, normalmente, as fortalezas portuguesas nem comida conseguiam obter das regiões circundantes, e esta tinha de ser trazida de Portugal, do sul de Espanha ou das ilhas atlânticas.

Foi a um homem desiludido, profundamente imbuído das ideias de cruzada e criado numa cultura militar, que Ferreira dedicou a sua carta de 1559. Estes são os factos que o leitor do poema deve considerar, mais do que o pretexto imediato para a sua composição, a nomeação de D. Francisco como regedor, apesar de Ferreira mencionar, de facto, o novo posto do conde nos versos 1-2 e 16-17. Não demora muito, contudo, a que o poeta regresse às façanhas heróicas da família Coutinho (vv. 4-9), apesar de não se demorar nelas. A mensagem do poema de Ferreira é profundamente não militar.

A introdução termina no verso 19. Ferreira passa então a identificar duas virtudes (a justiça e a fortitude) como sendo particularmente características do seu sujeito, o soldado que se tornou juiz. A justiça transforma-se do poder de administrar justiça do verso 2 para a capacidade de tomar as decisões justas, e, tal como a fortitude, é um conceito moral. O leitor pode agora esperar um poema humanístico convencional sobre estas duas virtudes estóicas e isso é, na realidade, tudo o que o leitor não iniciado apreenderia do poema. Mas um membro do círculo interior dos 'bons espíritos', o leitor que sabia algo sobre o Conde, a sua família e o seu passado, seria capaz de ver que uma passagem como a seguinte, ainda que moralística, tem, para além disso, um sentido mais específico:

Nem todo aquele que romper se atreve  
pelo armado esquadrão e agudas pontas  
da boa fortaleza o nome teve.

---

<sup>224</sup> Lopes, p. xxxvii.

Quantos mortos vãmente às suas mãos contas  
mal pródigos das vidas, cegos de ira!  
Dá vagar à razão e lança contas.<sup>225</sup>

É difícil evitar ver que estes versos foram escritos para apoiar a política de prudência e redução de esforços responsável pelo abandono das ‘praças de África’. A linguagem é militar, mas o sentido não é o convencionalmente heróico. Na opinião do poeta, a verdadeira fortitude consiste em não carregar cegamente contra os inimigos e em preservar a própria vida. Em seguida, associa o próprio D. Francisco a esta política de prudência:

Tu, vencedor Francisco, o animoso  
não julgas polas forças e ousadia,  
mas polo esprito de erro arreceoso.<sup>226</sup>

D. Francisco recebera ordens para abandonar a fortaleza e tinha-se mostrado relutante em cumpri-las, como a sua carta a D. Sebastião deixa bem claro. Contudo, Ferreira, com o tacto de sempre, não recorda ao Conde esse facto desagradável, elogiando-o em vez disso ao fingir que a ideia de retirada e redução de esforços fora ideia sua. Esta era, do ponto de vista de Ferreira, uma excelente forma de oferecer consolo ao seu superior ao mesmo tempo exprimindo as suas ideias controversas. Nas décadas humanistas de 1550 e 1560, a mensagem de não-violência valia-se muitas vezes de subterfúgios como estes para se fazer ouvir.

Como bom humanista que era, Ferreira atribui também a D. Francisco a possibilidade de fama eterna nas páginas da ‘fermosa história’, uma possível referência a Bernardo Rodrigues, que começara os seus *Anais de Arzila* por volta de 1560.

A carta tem 103 versos e, precisamente a meio (v. 52), muda abruptamente de registo. A primeira metade do poema é um subtil tratado

---

<sup>225</sup> Fol. 195<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 181.

<sup>226</sup> Fol. 195<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 181.

moral, dirigido a D. Francisco; a segunda metade é um hino à virtude em geral. Mostra-se assim como as próprias qualidades de um indivíduo fazem parte de uma virtude geral que une todos os homens de bem. A retórica de persuasão altera-se para retórica de elogio, e o estilo torna-se mais elevado, com um pedido à eloquência a uma potência superior e uma longa comparação entre a virtude e as águas de um rio. A mudança de estilo justifica-se porque neste poema, como em tantos outros, a moralidade e a beleza são equivalentes. Assim, quando Ferreira louva a virtude, fá-lo numa linguagem que é conscientemente bela. Apenas a ‘suavidade’ da rima pode verdadeiramente exprimir a ‘força’ da virtude:

Ah, quem me desse tão suave rima,  
que podesse contar a viva força  
da virtude que em toda alma se imprima!<sup>227</sup>

A eloquência que Ferreira procura e alcança no seu poema é, de muitas maneiras, convencional. A imagem da virtude como um ribeiro que alimenta a sociedade humana é recorrente. Numa famosa passagem, Sá de Miranda faz um eficiente uso negativo da mesma imagem:

Quem graça ante o rei alcança  
e i fala o que não deve  
(mal grande da mâ privança!)  
peçonha na fonte lança  
de que toda a terra bebe!<sup>228</sup>

Uma imagem pode ser frequente, mas isso não significa que seja necessariamente vazia de sentido. Como Luís de Sousa Rebelo explicou, na Renascença um topos pode muito bem ser a ‘expressão autêntica de

---

<sup>227</sup> Fol. 196<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 182-83.

<sup>228</sup> Francisco de Sá de Miranda, *Poesias*, ed. de Carolina Michaelis de Vasconcelos (Halle: Max Niemeyer, 1885, repr. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989), p.191.

um argumento vivido, ou de um verdadeiro estado de sensibilidade<sup>229</sup>. A noção da universalidade da virtude, espalhando-se sobre a humanidade da mesma forma que um rio fertiliza todo um país, é um elemento fundamental no subtil diálogo entre o poeta humanista e o homem de armas a quem se dirige. Isto torna-se evidente no clímax do poema, em que Ferreira afirma claramente o seu sentido:

... todos são parentes,  
quantos veste ãa mesma humanidade.<sup>230</sup>

O lugar-comum estóico de uma irmandade da humanidade tem um sentido muito preciso quando usado no contexto da luta fanática entre Portugal e o Islão no século XVI. É particularmente notável que Ferreira não invoca a religião nestas linhas. Cristãos e mouros estavam divididos, ao fim de contas. Ao proclamar a necessidade de trazer o outro para o abraço humanista, Ferreira apela para os dogmas de uma filosofia mais antiga do que qualquer uma das fés em luta.<sup>231</sup>

Os últimos versos da carta, como em todas as cartas, tratam das despedidas. Ferreira congratula o Conde no seu progresso das armas para a justiça, e deixa bastante claro que as recompensas da última são maiores que as da primeira:

Pois te chamou nossa ditosa sorte  
das armas à justiça, outra coroa  
espera qual não gaste inveja ou morte.<sup>232</sup>

Todos os homens, independentemente de quem são, amam a justiça e a verdade e assim Ferreira termina o poema:

---

<sup>229</sup> Luís de Sousa Rebelo, 'Armas e letras: um topos do humanismo cívico', in *A tradição clássica na literatura portuguesa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1982), pp. 195-240 (p. 197).

<sup>230</sup> Fol. 196<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 183.

<sup>231</sup> Para a crença estóica numa irmandade da humanidade, ver E. Vernon Arnold, *Roman Stoicism* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1958), pp. 274-75, com numerosas citações de Cícero e Séneca, autores bem conhecidos por Ferreira.

<sup>232</sup> Fol. 196<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 184.

Vence a verdade, vence, e fala, e soa,  
e vem té dos inimigos ser louvada.<sup>233</sup>

Ferreira não especifica que verdade irá triunfar na vitória sem derramamento de sangue que ele ambiciona. Mas é claramente uma verdade universal, que toda a humanidade pode aceitar, mesmo o inimigo muçulmano. Por trás dos lugares-comuns podemos ver, de novo, o desejo de Ferreira de persuadir o Conde a ir além do ódio e violência que caracterizavam o império português no Norte de África e mostrar-lhe que mais une os homens do que os separa.

A carta de Ferreira ao Conde de Redondo é uma notável expressão de tolerância numa época altamente intolerável. É verdade que parece apoiar a política de D. João III no que diz respeito ao Norte de África, e está-se geralmente a salvo quando temos um rei do nosso lado. Mas, em 1559, esse rei estava morto e a sua política era extremamente impopular entre muitos, um dos quais, como vimos, o destinatário do poema.<sup>234</sup> O contraste entre a carta de Ferreira e outros efusivos textos poéticos sobre Arzila é surpreendente. O poeta anónimo das ‘Trovas feitas aa deixada darzila’, que intercala as suas estrofes em verso de arte maior com citações de Jeremias, exprime a sua amargura e ódio religioso em quase todos os versos:

Babilonia, Tebas, Troia, Carthago  
se virdes Arzila sereis cõsolados  
uos dos inimigos jazeis desolados  
nella os amigos fizeraõ estrago  
alguã dia triste mofino aziago  
fortuna emuejosa foi mal ordenar  
que mouros tornasẽ mafoma chamar  
omde chamaraõ cristaõs samtiago.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Fol. 197<sup>r</sup>; Marques Braga, II, 184.

<sup>234</sup> O abandono de Arzila foi amplamente criticado. Ver Ricard, pp. 368-75.

<sup>235</sup> MS. 8.920 da Biblioteca Nacional de Lisboa, fols. 209<sup>r</sup>-13<sup>r</sup> (fol. 210<sup>r</sup>).

E assim o poema continua, durante vinte e quatro estrofes. O contraste entre este e o classicismo sereno de Ferreira dificilmente poderia ser maior.

Duas questões requerem agora reposta. Uma delas é, por que motivo Ferreira terá escolhido um indivíduo aparentemente tão pouco promissor para um sermão humanista sobre o valor da paz e da justiça, e a outra é, que efeitos produziram as suas palavras?

O interesse de Ferreira na família Coutinho não se limitava a D. Francisco, uma vez que incluiu D. Vasco, avô de D. Francisco, na sua série de epitáfios sobre figuras famosas da história portuguesa.<sup>236</sup> Há, sem dúvida, laços de política familiar em jogo. É bem sabido que o pai de Ferreira, e o próprio poeta, tinham ligações próximas com a casa de Aveiro.<sup>237</sup> O primeiro chefe da família, D. Jorge, era um bastardo do mais controverso rei renascentista, D. João II. D. Vasco Coutinho apoiara o rei nos primeiros e turbulentos anos do seu reinado, ao ponto de denunciar o seu irmão, que tinha participado num conluio contra D. João, um facto que Ferreira menciona no seu epitáfio.<sup>238</sup> Há, deste modo, uma ligação entre os Coutinhos e a casa de Aveiro que pode ter encorajado Ferreira a dirigir-se a D. Francisco Coutinho como o fez. D. Vasco Coutinho era também tio de João Roiz de Sá de Meneses, um dos mais famosos humanistas portugueses e pai de outros humanistas e escritores, por quem Ferreira nutria grande apreço. Há, por isso, um outro laço familiar aqui, tornado ainda mais sólido pelo facto de D. Francisco Coutinho, destinatário da carta de Ferreira, ser ele também um poeta e protector dos poetas.

O acto mais famoso de D. Francisco enquanto patrono da literatura foi ser o responsável pela publicação do primeiro trabalho de Camões, a ode 'Aquele único exemplo'. O poema, dirigido a D. Francisco, foi incluído no tratado médico de Garcia da Orta, *Colóquio dos simples e drogas da Índia*, que surgiu em Goa em 1563 na altura do vice-reinado de D. Francisco. Camões enviou ao Conde um número de outros poemas

---

<sup>236</sup> Fol. 202<sup>v</sup>; Marques Braga, II, 197-98.

<sup>237</sup> Castilho, *António Ferreira*, I, 5-7; Adrien Roig, *António Ferreira: études sur sa vie et son œuvre* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), pp. 67-68.

<sup>238</sup> Rui de Pina, *Crónica de el-rei D. João II*, ed. por Alberto Martins de Carvalho (Coimbra: Atlântida, 1950), pp. 57-59.

durante o seu vice-reinado e glosou um mote composto pelo próprio conde, 'Muito sou meu inimigo'.<sup>239</sup>

A ode altamente engenhosa de Camões sobre Aquiles, simultaneamente guerreiro e médico, sugere, como a carta de Ferreira, que a carreira das armas não é o princípio e o fim de toda a existência:

Assi que as mãos que a tantos a morte deram,  
também a muitos vida dar puderam.<sup>240</sup>

Contudo, parece improvável que o interesse do Conde em poesia fosse mais longe que isso ou que ouvisse o conselho dado pelo poeta. As evidências dadas pela sua carreira enquanto vice-rei sugerem fortemente que os pedidos de tolerância para muçulmanos, apesar de eloquentes, caíam em saco roto. Em meados do século dezasseis, o império português no Oriente tinha atingido a sua extensão máxima. O tempo de D. Francisco enquanto vice-rei foi gasto mais enquanto comandante, enviando expedições a sítios remotos como Ceilão ou Malaca, do que como líder no terreno, e, conseqüentemente, sobram poucos registos das suas acções. Nesses dias de difíceis comunicações, dificilmente o podemos culpar pela conduta dos seus subordinados a milhares de quilómetros da sua base em Goa. Mas há pelo menos um incidente, recordado por Diogo de Couto, que ocorreu durante o tempo de D. Francisco na Índia e que claramente revela os seus sentimentos sobre o outro muçulmano.

O Samorim de Calecute era um dos mais persistentes inimigos de Portugal no Oriente. Em 1562, contudo, assinou uma trégua com os portugueses, apenas para a quebrar poucos meses depois. O Samorim era hindu, mas D. Francisco estava convencido de que o surto de pirataria era principalmente responsabilidade dos muçulmanos locais. Assim, ordenou que os navios de mercadores muçulmanos na costa do Malabar deviam ser apreendidos e as tripulações mortas. O primeiro fidalgo com

---

<sup>239</sup> Luís de Camões, *Lírica Completa*, ed. de Maria de Lurdes Saraiva, 3 vols. (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980-81), I, 242 e 248-53.

<sup>240</sup> Camões, III, 123.

que o Conde falou para executar a ordem recusou-se, ‘com dizer que aquilo era quebrar pazes, e que não podia mandar matar homens que iam com seguros reais, e que não tinham culpa do que os ladrões faziam’. O Conde, inabalável, simplesmente procurou outro nobre, Domingos de Mesquita, conforme nos informa Diogo de Couto. Mesquita aceitou, ‘porque contra mouros e inimigos tão falsos não se havia de guardar primor nem lei de guerra’. No massacre resultante, cerca de 2000 muçulmanos foram mortos. Couto comenta que o massacre foi a causa da segunda guerra em Cananor, que tanto viria a afligir os sucessores de D. Francisco.<sup>241</sup>

No tumulto das políticas da Índia, as palavras de um advogado humanista na distante Lisboa pouco peso deveriam ter. Mas Ferreira tinha um ideal de tolerância e a coragem de o exprimir, ainda que disfarçadamente. A sua tolerância não era consequência de experiência em primeira mão com os muçulmanos. Ele nunca deixou Portugal e nenhum dos seus poemas mostra qualquer interesse nos povos do Oriente. O seu apelo à paz resulta das suas leituras da filosofia clássica e era feito em nome da virtude, da razão e da universalidade da natureza humana. É contudo suficiente colocá-lo na vanguarda contra o que foi feito em nome de ‘Deus, ouro e glória’.

---

<sup>241</sup> Diogo de Couto, *Década sétima da Asia* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1616), fol. 243<sup>r-v</sup>.

**OS POEMAS LUSITANOS E OS «BONS INGENHOS»**

Há nos *Poemas Lusitanos* muitas poesias, de carácter muito diverso. Mesmo se excluirmos a tragédia *Castro*, temos à nossa frente um livro que é maior que *Os Lusíadas* e que contém mais de 10.000 versos, livro esse em que entram sonetos, epigramas, odes, elegias, éclogas, cartas, epitáfios e um epitalâmio, sem contar o *epyllion*, ou epopeia em miniatura, que é a «História de Santa Comba dos Vales». É difícil abordar uma colecção tão grande e tão complexa sem correr o risco ou de ser meramente descritivo ou de cair num reducionismo anacrónico que impõe na obra de um poeta sistemas de pensamento que lhe eram inteiramente estranhos.

António Ferreira, como todos os letrados da sua época, recebeu uma educação em que a retórica tinha um papel preponderante. Nesta introdução à sua obra far-se-á uma tentativa de evitar os riscos acima mencionados, focando um conceito retórico, o do decoro, muito familiar ao poeta, que desde o princípio do seu treino literário teria aprendido a necessidade de encontrar uma linguagem poética e um conteúdo apropriados ao indivíduo a quem se dirigia. Segue-se daí que conhecer o público para o qual o poeta escrevia é um ponto de partida para o estudo da poesia em si. Tal estudo não será simplesmente da sociologia da literatura. Tomar-se-á também em conta a temática da poesia de Ferreira, mas sempre de maneira a salientar a funcionalidade daquela temática numa obra literária que se concebia em termos mais colectivos de que puramente individualistas. O ponto de partida serão as dedicatórias dos *Poemas Lusitanos*, de que há duas.

O leitor encontrará, entre as páginas introdutórias do livro, uma dedicatória em prosa composta por Miguel Leite Ferreira, filho do poeta,

que em 1598, depois de muitos anos de frustração, viu sair dos prelos de Pedro Crasbeeck a obra do pai. Homem prudente, ofereceu o volume ao rei Filipe I, que desde cedo se tinha revelado um mecenas da literatura produzida pelos seus vassallos portugueses.<sup>242</sup> É essa a razão porque muitos exemplares da primeira edição dos *Poemas Lusitanos* foram para Madrid.<sup>243</sup> O próprio poeta, porém, que morreu em 1569, quase trinta anos antes, não teria apoiado a brusca mudança política que se seguiu ao desastre de Alcácer-Quibir. À sua recusa, famosa já no século XVI, de não escrever nem sequer uma linha numa língua estrangeira acrescentava a relutância em mencionar a própria palavra “Espanha” nas suas composições.<sup>244</sup> Apesar de ter falecido, inesperadamente e com só 41 anos, durante a grande peste de Lisboa, tinha meditado muito na publicação da sua obra, para a qual tinha escrito uma dedicatória, a poesia “Aos bons ingenhos”, que consiste numa única oitava e que se encontra na primeira página numerada dos *Poemas Lusitanos*.

A poesia liminar é dirigida a um grupo de pessoas e não a um único indivíduo, e ainda menos a um rei estrangeiro. “A vós só canto, espíritos bem nascidos”, diz o poeta, evitando assim pronunciar-se acerca do sexo e do número dos seus ouvintes, embora não deixe nenhuma dúvida relativa à sua nacionalidade:

A vós só canto, espíritos bem nascidos,  
a vós e às Musas ofereço a lira,  
ao Amor meus ais e meus gemidos,  
compostos do seu fogo e da sua ira.  
5 Em vossos peitos são, limpos ouvidos,  
caíam meus versos, quais me Febo inspira.

---

<sup>242</sup> Ver Eugênio Asensio, «Los «Lusíadas» y las «Rimas» de Camões en la poesía española (1580-1640)», em Eugênio Asensio e José V. de Pina Martins, *Luis de Camões* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), pp. 39-94 (45-50).

<sup>243</sup> Existem 4 exemplares na Biblioteca Nacional de Madrid e 1 na Biblioteca del Palacio Real.

<sup>244</sup> Há um exemplo notável no Epitalâmio, em que Ferreira omite a Espanha da lista dos países em que Alexandre Famese vivera, embora este tivesse passado seis anos na corte de Madrid (f. 111).

Eu desta glória só fico contente,  
que a minha terra amei e a minha gente. (f. 1)<sup>245</sup>

Mas quem eram os “bons ingenhos”, os “espiritos bem nascidos”? Uma comunidade feita de pessoas de pensamentos puros, “espiritos” (espíritos), porque unidos com as Musas imortais e dignos de ouvir as inspirações de Febo, deus da poesia. Por isso, Ferreira devia ter visado todas as pessoas de interesses intelectuais que se dedicam ao estudo da poesia escrita em língua portuguesa. Mas tinha em mente também um grupo mais específico, já que nos *Poemas Lusitanos* é notável a existência de dedicatórias no caso de quase todas as poesias contidas na coleção. É o caso dos dois livros das cartas e dos dois livros das odes, dos epitáfios, dirigidos aos mortos ilustres, das elegias (exceptuando as duas poesias que são traduções do grego), e de grande parte das écloas e dos epigramas.

O caso dos sonetos é mais complicado, porque faltam títulos aos sonetos amorosos do Livro I, os quais, neste respeito, diferem das outras composições contidas nos *Poemas Lusitanos*. Contudo, emprega-se a segunda pessoa do verbo em aproximadamente dois terços dos sonetos, em que o poeta se dirige a uma ou outra amada, ou a alguma característica física delas, como os olhos ou os cabelos. Pode-se dizer, portanto, que estas poesias também têm uma dedicatória implícita. Mas mesmo nos sonetos mais introvertidos, em que não se emprega a segunda pessoa do verbo, o poeta visa sempre um leitor, evidentemente um ou mais dos «bons ingenhos», com quem, juntamente com o próprio deus de amor, queria partilhar «meus ais e meus gemidos».

Faltam dedicatórias aos sonetos fúnebres do Livro II (nos. 1-11), mas todos os restantes (nos. 12-44) são dirigidos a alguém, às vezes a Deus, a algum santo, ou a um indivíduo hoje desconhecido, mas com quem, pelo menos em teoria, havia sempre a possibilidade de um diálogo. A este respeito, há um contraste marcado com a obra lírica de Camões, que muitas vezes, nas poesias hoje mais conhecidas, não punha nenhuma dedicatória,

---

<sup>245</sup> Os números do fólho remetem para a 1ª edição. O texto e a pontuação foram modernizados, mas de forma a não deturpar as características linguísticas da época de Ferreira.

mas se dirigia a si próprio ou talvez à humanidade em geral. Ferreira, porém, considerava-se membro de um grupo, que podia ser estendido a todos os «bons ingenhos», vivos, mortos, ou ainda por nascer, se falavam português, mas que em primeiro lugar se limitava ao círculo das pessoas a quem os *Poemas Lusitanos* foram dedicados.

Dado isso, é razoável supor que o poeta, de cada vez que se sentava para compor uma poesia, se deixava influenciar pela personalidade e pela posição social do indivíduo a quem se dirigia. Não é possível, portanto, chegar a uma plena apreciação das poesias de Ferreira sem tomar em consideração a sua função como actos comunicativos. O projecto cultural do poeta humanista era construir um círculo de «bons ingenhos», sendo necessário, portanto, ajustar o conteúdo do seu discurso para que o primeiro leitor de cada poesia reagisse convenientemente. A reacção desejada teria sido internalizada, em muitos casos, mas nem sempre, já que vários dos amigos do poeta eram, eles próprios, poetas que lhe respondiam em verso.

Tudo isto não significa que os escritos de Ferreira sejam incompreensíveis fora do pequeno círculo dos iniciados. Não chegou a editar a sua obra, mas era sua intenção apresentar-se perante um público maior, já que os ideais humanistas e estóicos que queria propagar através dos seus versos têm uma significação universal. Muitas vezes também a relação que o poeta estabelece com o leitor ou a leitora cabe perfeitamente dentro de algum padrão literário consagrado: havia modelos, na maioria horacianos, que determinavam o papel do poeta ao escrever para um mecenaz, para um outro escritor e sobretudo para uma amada, tipo de discurso este em que se notava a influência preponderante de Petrarca. Além disso, os leitores da primeira edição impressa dos *Poemas Lusitanos* podiam ter tido algum conhecimento pessoal dos indivíduos a quem Ferreira se tinha dirigido. Mas hoje, inevitavelmente, faltam tais conhecimentos, de forma que o leitor moderno que queira apreciar a riqueza da obra do poeta vai precisar de algumas informações contextuais.

As pessoas a quem Ferreira se dirigia podem ser divididas, sem demasiado rigor, em cinco ou seis grupos. Em termos de proeminência social vêm em primeiro lugar figuras da vida pública de quinhentos, tais como

reis, chefes militares, e altas dignidades eclesiásticas, a quem se seguem os mecenas do poeta, que em certos casos formavam parte também do primeiro grupo. O pai do poeta era membro da casa de D. Jorge, duque de Coimbra, e o filho esteve intimamente ligado à família de Lencastre durante toda a sua vida.<sup>246</sup> Endereçou a égloga *Natal* a D. João, filho de D. Jorge e primeiro duque de Aveiro, e enviou várias poesias ao filho ilegítimo deste, também chamado D. João, que era contemporâneo do poeta enquanto estudavam em Coimbra. Alguns anos mais tarde, na década de 60, Ferreira cortejava os herdeiros legítimos do duque, D. Jorge e D. Pedro Dinis. Os Sá de Meneses constituíam outra família de eruditos e de literatos, de grande influência política. Ferreira escreveu uma longa carta ao patriarca quase lendário João Roiz de Sá de Meneses e manteve uma estreita relação com os seus filhos António e Francisco.

A um nível social inferior havia outro grupo, o dos poetas Pero de Andrade Caminha, Diogo Bernardes e D. Simão de Silveira, com quem Ferreira se correspondia sobre assuntos estéticos e literários. Há um tom mais respeitoso nas poesias dirigidas a um membro mais velho, Sá de Miranda, que ele considerava como mestre. Contudo, Ferreira evitava a formalidade ao escrever para os amigos universitários António de Castilho, Manuel de Sampaio e Diogo de Betancor. Com estes tinha uma relação bem mais íntima, como se depreende das poesias que lhes dirigia, cheias de emotividade, formando assim um contraste nítido com a frieza distante com que tratava o irmão, Garcia Fróis Ferreira. Finalmente há as amadas do poeta. Em primeiro lugar vem a dama misteriosa a quem Ferreira se referia como Serra, nome simbólico da aspereza e da dureza, mas que podia esconder um apelido real. Quem quer que ela fosse, causou ao poeta a maior das angústias, que a canta nos primeiros sonetos do Livro I e em outras poesias. Mais tarde, é de presumir em 1557, quando acabou o primeiro livro de sonetos, encontrou um «amor novo», como explica no soneto I, 33: a dama normalmente identificada com Maria Pimentel, sua primeira mulher. Com ela o poeta gozou alguns momentos de alegria

---

<sup>246</sup> Para Martím Ferreira, pai do poeta, ver Adrien Roig, *António Ferreira: Études sur sa vie et son oeuvre* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), p. 67.

extática antes da sua morte prematura, lamentada nos primeiros sonetos do Livro II. Nos últimos anos muito se escreveu acerca da poesia amorosa de Ferreira, sendo geralmente aceite que os sonetos constituem uma sequência narrativa. Ao longo dela Ferreira mantém um diálogo constante, reagindo em conformidade com as mudanças da atitude da amada, regozijando-se com a sua presença física ou lamentando a ausência dela.<sup>247</sup>

Nas relações literárias que o poeta manteve através da sua carreira existe por vezes um certo convencionalismo, como já foi dito, mas nas suas melhores poesias há uma ligação entre a vida e a literatura que dá um significado mais rico às suas palavras. Esta ligação será o objecto deste estudo, não de uma forma sistemática, mas através de exemplos tirados de poesias pertencentes às categorias descritas acima.

O livro II das cartas começa com três poesias que são o depoimento político mais importante do poeta. Dirige-se nelas a D. Sebastião, ao Cardeal-Infante D. Henrique, na altura regente de Portugal, e a Luís Gonçalves da Câmara, «mestre» ou preceptor do rei ainda jovem. O conteúdo humanístico destes poemas já foi analisado por José Sebastião da Silva Dias.<sup>248</sup> Por isso, serão focadas aqui as variações de tom que revelam que as poesias se concebem como cartas verdadeiras, em que se dá a devida atenção à personalidade e às funções das individualidades políticas referidas.

A carta a D. Sebastião ganhou fama pela serenidade com que o poeta faz lembrar ao monarca a humanidade que é comum ao vassalo e ao senhor:

Olha-te bem, grã rei, e a ti conhece,  
nascido só pera reger a tantos,  
e dessa grande alteza ao teu fim dece.  
Ver-te-ás igual na humanidade a quantos  
mandas. Verás o fim tão duvidoso,  
como quem também morre e nasce em prantos, (f. 167)

---

<sup>247</sup> Ver T. F. Earle, *Musa renascida*, pp. 127-51 e Rita Mamoto, *O petrarquismo português do renascimento e do maneirismo* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1997), pp. 385-443.

<sup>248</sup> José Sebastião da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969), pp. 919-26.

A respeito deste trecho, António José Saraiva e Óscar Lopes comentaram, há já muitos anos: «Estes tópicos são característicos do humanismo, mas ninguém talvez os ensinou entre nós com tanta convicção e de forma tão acabada e purificada».<sup>249</sup> Uma parte, pelo menos, dessa convicção deriva do facto de Ferreira ter assumido, nesta carta, o papel de um adulto que fala com uma criança pequena, dando, deste modo, uma certa ironia ao termo «grã rei». Já que, na carta de Ferreira, D. Sebastião é sempre tratado como monarca, a poesia deve ter sido composta depois de 11 de Junho de 1557, data da morte de D. João III. Roig julga que a poesia, tal como o soneto II, 15, pertence a 1568, ano em que o novo rei atingiu a maioridade.<sup>250</sup> E verdade que o soneto e a carta começam com as mesmas palavras, mas há indicações de que D. Sebastião ainda era criança quando Ferreira lhe dirigiu a carta e que ela pertence a uma época muito anterior a 1568, talvez 1559, data da Carta II, 3, em que o poeta também trata da educação do jovem rei. Frases como «enquanto essa inocente e branda idade / por Deus vai crescendo felicemente» (f. 164vº) e «Cedo teu esprito vencerá as tardanças da tenra idade» (f. 168) só podiam ser dirigidas a um indivíduo de muito pouca idade.

A reacção, internalizada como é evidente, que o poeta pede implicitamente ao rei-menino é o assentimento que uma criança daria aos ensinamentos de um adulto. Contudo, a tonalidade da carta a D. Henrique, escrita provavelmente em Janeiro de 1562, é bem diferente, já que o Cardeal-Infante, que acabava de substituir a rainha D. Catarina como regente de Portugal, era o detentor do verdadeiro poder. O começo da sua regência coincidiu com a convocação de cortes, e o poeta parece falar como um dos representantes do povo:

Ouve antes a viúva que te chora,  
ouve o que pede o órfão deserddado;  
se lhe hás-de dar despois, antes dá agora.

---

<sup>249</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, 4.ª ed. (Porto: Porto Editora, s.d.), p. 280.

<sup>250</sup> Adrien Roig, *António Ferreira: Études*, p. 135.

Ouve o que vem de tão longe arrastado,  
que tremendo se chega e não se atreve  
queixar-se de quem é tiranizado. (f. 168v)

Num determinado momento da poesia Ferreira argumenta em favor dos poetas, para quem pede apoio e protecção por serem membros úteis da sociedade, e cujas contribuições para o bem geral nem sempre se reconhecem em Portugal. É um tema constante dos *Poemas Lusitanos*, muitas vezes argumentado com grande intensidade. Porém, ao escrever para D. Henrique evita falar da sua arte em termos demasiado exaltados:

O mau juiz rouba, o mau médico mata  
o mau poeta enfade, antes que ofenda.  
Demos bons todos: a razão não ata.  
Mais a justiça vai, mais a saúde,  
mas nem por ouro se despreza a prata. (f. 171v)

Este trecho inspira-se no passo correspondente da Epístola II. 1 de Horácio, vv.118-25, mas Ferreira consegue ajustar os versos do poeta romano à sua própria situação. Apresenta argumentos razoáveis, sensatos, porque sabe que o regente, sobre quem choviam reivindicações de todo o lado, não reagiria favoravelmente a pedidos exagerados.

Ferreira enviou a terceira carta da série ao jesuíta Luís Gonçalves da Câmara, que foi nomeado preceptor ou «mestre» de D. Sebastião em 1559. Ainda existem as instruções dadas pela rainha nessa ocasião, e as do «aio», D. Aleixo de Meneses: nestes documentos atribui-se grande importância ao papel da instrução militar na educação do futuro rei.<sup>251</sup> Em consequência, a poesia de Ferreira, normalmente pouco entusiasta da guerra, está repleta

---

<sup>251</sup> Para a nomeação do jesuíta, ver Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo Cruz, *As regências na menoridade de D. Sebastião*, 2 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992), I, pp. 96-9 e 214-15. As instruções da rainha, e as do aio, encontram-se em Diogo Barbosa Machado, *Memórias para a história de Portugal que comprehendem o governo delrey D. Sebastião...*, 4 vols (Lisboa, Joseph Antonio da Sylva, 1736-51), I, pp. 206-7 e 214-15.

de incidentes bélicos tirados da história de Portugal. Mas no jesuíta Ferreira tinha um correspondente de nível social parecido com o seu e que teria tido uma educação não muito diferente da do poeta. Na carta, portanto, há entusiasmo pela guerra, mas um entusiasmo subtilmente modificado. Na primeira secção da carta Ferreira exalta a razão sobre os impulsos heróicos do rei, servindo-se de exemplos tirados da vida de Alexandre Magno (f. 168-9), cujos feitos e ambições bélicas critica. Ao falar de D. Afonso Henriques, na segunda parte, o poeta insiste na virtude estóica da temperança que, segundo ele, caracterizava a vida portuguesa naquela época. Daí conclui que o rei não deve ser excessivamente heróico, mas, ao mesmo tempo, deve evitar os excessos do fausto e preparar-se durante os períodos de paz para uma guerra eventual. Desta maneira consegue manter-se, ao longo da carta, um equilíbrio entre a guerra e a paz. O padre jesuíta, tão subtil como o poeta, teria compreendido.

É inevitável que, nas cartas sobre questões políticas, Ferreira tenha adoptado uma posição cautelosa, revelando muito pouco de si próprio. Neste aspecto, tais poesias diferem muito das que enviou para os companheiros de estudo. Ao escrever para eles Ferreira pode não ter sido sincero; mas quem escreve para um amigo tem necessariamente de abordar assuntos pessoais, fingidos ou não.

Um dos amigos mais íntimos do poeta foi Manuel de Sampaio. Manuel de Sampaio (ou São Paio) foi companheiro de estudos de Ferreira em Coimbra. Os dois amigos obtiveram o grau de «bachiler» em cânones no mesmo mês, Julho de 1551.<sup>252</sup> Há prova documental de que Sampaio ainda estava em Coimbra em Fevereiro de 1554, quando ele e Ferreira votaram numa oposição,<sup>253</sup> e sabemos pela própria carta do poeta que ficou na cidade do Mondego por mais alguns anos. Era possivelmente um dos sobrinhos de Manuel de Sampaio, camareiro de D. João III, que morreram «sem geração».<sup>254</sup> Ferreira caracteriza-o como amigo austero

---

<sup>252</sup> *Autos e graus*, 1550-4, fol. 16r.

<sup>253</sup> *Actas dos conselhos*, vol. II, pte. 2, pp.198-9.

<sup>254</sup> D. António Caetano de Sousa, *História genealógica da casa real portuguesa* (Coimbra: Atlântida, 1946-54), vo XII, pte. 2, p.27.

que lhe corrige os versos (f. 161v), o que indica que a sua amizade tinha antecedentes literários, a saber, no Quintílio Varo da *Ars Poética* de Horácio.

Foi a este amigo que Ferreira enviou uma das suas poesias mais belas, a ode 7 do livro I. Na ode Ferreira estabelece um contraste entre a sua própria vida, no ambiente corrupto da cidade, com o idílio rural que Sampaio gozava nas margens do Mondego. O contraste faz lembrar Horácio, *Epodos* 2, ou Virgílio, *Geórgicas*, II, vv. 458-540, mas Ferreira não seguia de perto nenhuma destas poesias. Além disso, a poesia contém muitas referências pessoais, como mandava a retórica no caso de uma carta a um amigo, que fazem da ode muito mais que uma mera colecção de lugares-comuns renascentistas.

Ferreira doutorou-se em 14 de Julho de 1555 e transferiu-se para Lisboa ou naquele mesmo ano ou em 1556.<sup>255</sup> A saída da universidade foi para ele um acontecimento profundamente perturbante, que ocasionou um grande número de poesias, incluindo a ode. Referiu-se nela aos seus amores com a misteriosa Serra, mas não menciona o «amor novo» dos sonetos de 1557, o que sugere que escreveu a ode logo depois de abandonar Coimbra, numa época em que sentia intensamente a dor da separação. No imaginário do poeta, o rio Mondego, que parece serpentear através das duas primeiras estrofes da ode, leva consigo uma variedade de reminiscências e aspirações pessoais que formam um todo altamente emotivo:

Sampaio, tu lá só  
de mim estás, não das Musas, não do santo,  
fresco, são e brando ar que as Graças criam  
nessa felice terra  
5 regada da torrente graciosa  
de um novo Tíbre ou Pó,  
que nova glória e espanto  
ao grande oceano leva: claro rio,  
10 manso Mondego meu, onde soíam  
meus olhos de ãa Serra

---

<sup>255</sup> Adrien Roig reproduz o doutoramento de Ferreira, *Études*, pp. 182-3.

ver com desprezo o mundo; saudosa  
água, que tão soberba vai correndo,  
tomando senhorio  
dos campos, e das águas, e dos mares  
15 que ledos dentro em si a vão recolhendo.

Doces, sacros lugares  
de brancas ninfas, músicos pastores  
habitas; verdes heras, verdes louros,  
vales sombrios, e fontes  
20 doces, puras e frias que manando  
estão lágrimas tristes  
dos doces meus amores.  
Isto tens lá, Sampaio. Eu cá que tenho?  
Lá, amigo, te deixei; lá, meus tesouros, (f. 36r-v.)

Ferreira adopta um tom amistoso ao falar com Sampaio, a quem relembra o tempo que tinham passado em Coimbra, na companhia das Musas e das Graças, o que significa, em termos menos poéticos, numa época em que estavam ocupados com trabalhos literários. Em v. 10 o poeta pode estar a pensar na Serra do Buçaco, ou nalguma outra serra nas proximidades da cidade, mas a maiúscula, que é da primeira edição de 1598, sugere que tinha outro fim em vista. Com efeito, parece confessar ao amigo um segredo da sua vida mais íntima, a paixão desastrosa por Serra, de que o rio formava o cenário. Na companhia da dama aprendeu a «ver com desprezo o mundo», frase que faz lembrar o afastamento tradicional dos amantes do mundo em redor, mas que talvez se refira também ao destino futuro de Serra, cuja rejeição do poeta podia ter sido ocasionada pela decisão de entrar na vida monástica. Há aqui referências autobiográficas que continuam indecifráveis, mas que, mesmo assim, são relevantes à ode como obra literária, porque são mais uma indicação de como a evocação do rio Mondego se associa com a própria vida do poeta.

Na primeira estrofe a comparação entre o Mondego e os rios da Itália, o Tibre e o Pó, leva o leitor a meditar acerca da aventura imperialista

portuguesa. Mas a glória do rio, o seu «senhorio» (v. 13) sobre as outras águas, tem também ressonâncias pessoais que Ferreira deseja comunicar ao amigo. O rio está engrossado pelas lágrimas que o poeta e amante tinha deixado cair; portanto, vai levar os seus sofrimentos por amor ao mundo inteiro. Através desta imagem o poeta ambicioso proclama a sua aspiração à fama literária.<sup>256</sup>

Ferreira consegue aqui uma forte emotividade por meio da proliferação extraordinária de adjectivos com que descreve o rio Mondego, as fontes que nele desembocam, as terras por onde passa e as plantas que nascem nas margens. Ao todo, há vinte adjectivos descritivos, alguns deles repetidos, que contribuem para a celebração extática da beleza, da amizade, do amor, da poesia e da grandeza nacional.<sup>257</sup>

O momento extático acaba, como tem de ser, e a ode continua com uma evocação dos montes secos e dos negros fumos de Lisboa, que contrastam com as águas claras do Mondego. Existe também um contraste moral entre a vaidade e o materialismo da capital, por um lado, e a quieta vida de estudo da cidade universitária, por outro. Porém, a ode, como um trecho musical, tem uma estrutura ternária, de maneira que no final da poesia Ferreira volta a um estado de espírito semelhante ao do começo, embora não idêntico. A evocação nostálgica das belezas físicas do Mondego cede o lugar a um anseio moral, de paz:

50 Quem visse já o tão claro e alvo dia  
em que assi repousasse  
este esprito inquieto que pendendo  
está de seu perigo!  
Ó céus, quem merecesse  
55 pender sempre de vós, sem mais do mundo  
querer que vida honesta! Esta queria,

---

<sup>256</sup> A imagística deste passo faz lembrar o soneto 1,11.

<sup>257</sup> Na écloga *Arquigamia*, de 1553, há também uma ligação entre as lágrimas do pastor Serrano, que parece representar o próprio Ferreira, o Mondego e os arredores de Coimbra, e um espectáculo nacional, a chegada a Lisboa da infanta castelhana D. Joana, noiva do príncipe D. João. Mas a ode, escrita quatro anos depois, é prova do rápido amadurecimento do poeta.

meu Sampaio, esta achasse.  
Santa, rústica vida, aborrecendo  
te estão. Pois eu te busco, pois te sigo,  
60 deixa os que te desprezam, vem-te a mim.  
Contigo lá num fundo  
vale viverei eu livre e contente.  
Leda a vida terei, seguro o fim. (f. 37r-v)

O poeta trocou a universidade pelo serviço real, não havendo, portanto, nenhuma possibilidade de um regresso aos sítios onde passara a juventude. O próprio Sampaio está inacessível, porque quando o poeta declara: «Pois eu te busco, pois te sigo», refere-se não ao amigo, mas à «santa, rústica vida» que, ela própria, se tomou num conceito moral, que o poeta espera seguir mesmo enquanto está em Lisboa (v. 60). Nesta estância o mundo físico, evocado com tanto pormenor no começo da poesia, reduz-se ao «fundo vale» onde o poeta espera a morte, indicação trágica da quase impossibilidade de encontrar a paz de espírito no mundo corrupto em que vive.

Sampaio, amigo íntimo do poeta, com quem convivera em Coimbra, conhecia os seus segredos mais íntimos e partilhava com ele as memórias de alegria extática e a tristeza ao perdê-la para sempre. A um leitor moderno a poesia que resultou destas experiências parece uma das melhores que Ferreira nos legou. Mas, como já foi dito, o conceito retórico do decoro obrigava o poeta a ajustar as palavras à posição social e ao carácter da pessoa a quem escrevia. Ao dirigir-se a um mecenas, mesmo um mecenas culto como António de Sá de Meneses, Ferreira tinha a difícil tarefa de agradar ao destinatário sem, no entanto, comprometer os ideais que norteavam toda a sua produção poética.<sup>258</sup>

António de Sá de Meneses nasceu à volta de 1510, sendo, portanto, quase vinte anos mais velho que Ferreira. Embora uma figura menos

---

<sup>258</sup> Para a relação entre os dois homens, ver José da Silva Terra, 'António Ferreira et António de Sá de Meneses: quelques notes d'histoire littéraire', *Bulletin des Etudes Portugaises*, 35-36 (1974-75), 13-63

destacada que o pai, João Roiz de Sá de Meneses, e que o irmão mais novo, Francisco, mordomo mor e poeta, António era um membro importante da aristocracia portuense. Não se sabe exactamente como terá ajudado a carreira literária de Ferreira, mas o amigo mais jovem tinha razões para lhe agradecer, como se depreende da primeira das cartas que lhe dirigiu, escrita antes de 1557, e que começa desta maneira expressiva:

Minha Musa, que baixa estava tanto,  
que do chão não se erguia, já levanta  
em teu grã nome diferente canto.  
Tu tão alta a poseste, que se espanta  
5 de como pode e ousou subir tão alto... (f. 133v)

Depois passa a louvar

esse bom zelo teu, esse desejo  
de honrar as Musas, esse amor tão bom,  
que eu tanto em nossos príncipes desejo. (f. 135v)

As poesias que Ferreira enviava a Sá de Meneses fornecem-nos algumas indicações acerca da vida intelectual do mecenas, que de outra forma é pouco conhecida. Parece ter sido positiva a influência que o amigo mais velho exercia sobre o poeta, porque através dela ele foi levado a abordar, com ousadia surpreendente, um tópico na época altamente controverso: o valor a dar ao pensamento filosófico-religioso da antiguidade clássica. Ferreira era admirador incondicional da literatura dos gregos e romanos, mas revelava pouca compreensão perante as suas ideias religiosas. Nas cartas ao irmão, Garcia Fróis Ferreira, e ao amigo universitário Diogo de Betancor falava até com um certo desprezo dos «escuros meios» com que os filósofos antigos tentavam penetrar a verdade religiosa sem terem a ajuda necessária da revelação cristã. Além disso, na sua obra poética não se permitia manifestar muito interesse pela mitologia clássica, abstenção voluntária rara num escritor quinhentista, mas que no caso de Ferreira era uma indicação da sua ortodoxia estrita. Porém, em duas

poesias importantes que enviou a António de Sá de Meneses, a ode II.5 e a carta II. 5, revela uma simpatia com o passado pagão que não existe em outras composições suas e que deve reflectir as opiniões do mecenas. Na ode respira-se um ambiente vincadamente pagão, exceptuando a sua parte final, enquanto que na carta Ferreira diz dos filósofos clássicos que

Tanto cuidaram, tanto aos céus sobiram,  
por causas, por razões, por natureza,  
que um alto Deus, fim do homem, descobriram.(f. 180r-v)

Ferreira teria lido nos diálogos filosóficos de Cícero que certos pensadores estóicos tinham chegado ao conceito de um Deus único e onipotente por processos puramente intelectuais<sup>259</sup>, o que, segundo a posição ortodoxa, seria impossível. Como vimos, a admiração que nesta carta se exprime pelo pensamento não-cristão é muito pouco usual na poesia de Ferreira. É difícil, portanto, encontrar outra explicação deste facto senão nas ideias mais arrojadas do mecenas. A carta a Sá de Meneses é excepcional a outro respeito, já que é a única poesia de Ferreira em que se manifesta interesse pela matemática e pela navegação. Com efeito, Ferreira emprega aqui, pela única vez na sua obra poética, a terminologia técnica da astronomia e da geometria. Certas palavras, tais como *linha* (do equador), *quadrada* e *quadratura*, só aparecem nesta carta em que, mais uma vez, Ferreira louva os pensadores greco-romanos, por terem medido o céu e a terra por processos intelectuais, sem terem feito nenhuma viagem de descoberta. A singularidade desta poesia é uma indicação de que nela se deve reflectir uma preocupação que não era propriamente do poeta.

Ferreira, escritor de uma grande integridade intelectual, nunca teria permitido que o seu projecto cultural fosse alterado fundamentalmente pela associação com António de Sá de Meneses. O louvor que proporciona aos pensadores greco-romanos na carta não é mais que outro aspecto daquele louvor da vida intelectual em geral que tem um papel

---

<sup>259</sup> Ver Cícero, *De natura deorum*, Livro II.

importantíssimo em toda a sua obra. Sabia também utilizar as realizações da antiguidade clássica como arma na crítica da imoralidade da sociedade contemporânea. Segundo o argumento de Ferreira, se os próprios pagãos podiam chegar a uma compreensão da verdade religiosa e moral, sem terem recebido o dom da revelação cristã, a sociedade portuguesa de quinhentos, a quem Deus tinha mostrado a sua graça, era tanto mais culpável por persistir no materialismo e egoísmo que a igreja estabelecida pelo próprio Cristo condenava. A carta, portanto, constitui um bom exemplo de como Ferreira conseguia combinar sugestões vindas de um mecenas com as suas próprias crenças mais arraigadas.

Quando Ferreira se dirigia aos poetas seus contemporâneos não podia deixar de tocar em assuntos profissionais. Mas nestas poesias também, como na carta a António de Sá de Meneses, não se afasta muita dos grandes temas que norteiam os *Poemas Lusitanos* como um todo. Na sua visão idealista, as questões literárias, mesmo as mais técnicas, tinham uma relação íntima com o estado moral e político de Portugal. Na conhecida carta a D. Simão de Silveira, por exemplo, os assuntos puramente literários, como a rima, a história da poesia, e a importância a dar à poesia popular, são tratados dentro do contexto mais amplo do ódio do poeta à guerra e da sua admiração pela carreira das letras.

Quase todas as composições deste grupo formam parte de um diálogo. Os poetas humanistas gostavam muito de trocar poesias entre si, e existem poesias dirigidas a Ferreira da autoria de Bernardes, Andrade Caminha e Sá de Miranda. Mas só uma de todas estas poesias teve a honra de ser incluída nos *Poemas Lusitanos*: o soneto «Sepultado em tristeza, em dor, em pranto» de D. Simão de Silveira (Livro II, 12). De Silveira, poeta da corte, existem várias composições nos cancioneiros da época.<sup>260</sup> A presença nos *Poemas Lusitanos* de um soneto seu, e da resposta de Ferreira, é uma indicação da maneira como a colecção deve ser lida. Mesmo que não se trate propriamente de uma obra de equipa, é contudo um livro

---

<sup>260</sup> Para a carreira de Silveira, ver Arthur Lee-Francis Askins, *The Cancioneiro de Évora: Critical Edition and Notes* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965), p. 20.

que reflecte, ao mesmo tempo que forma, os valores do grupo de «bons ingenhos» a que foi dedicado.

A poesia de Silveira vem logo depois da série de onze sonetos em que Ferreira lamenta a morte da primeira mulher, Maria Pimentel. Estes sonetos são os primeiros do Livro II, mas diferem muito dos restantes pela temática e pela maneira como estão estruturados. Se considerarmos os sonetos fúnebres como um grupo, parecem exprimir a confusão de um luto desmedido. Em alguns deles Ferreira parece esperar uma reunião espiritual com a amada, tal como Petrarca nos poemas «In Morte» do *Canzoniere*, mas em outros, por exemplo nos sonetos 7 e 10, sente unicamente um desespero profundo. A poesia de Silveira põe um fim brusco à sequência desordenada, porque nela informa o viúvo que devia desistir do seu luto excessivo. No soneto a seguir, uma resposta feita «pelos consoantes», Ferreira promete obedecer e cumpre o prometido, porque nenhum outro soneto do Livro II se refere directamente ao falecimento da mulher. Além disso, os outros sonetos do Livro II, por exemplo os sonetos religiosos, n.<sup>os</sup> 35-44, têm uma estrutura planejada, pela qual o pessoal cede o lugar, pouco a pouco, à afirmação colectiva. Assim, Ferreira dá a entender que depois de receber a poesia de Silveira conseguiu impor uma lógica aos seus pensamentos confusos.

O ideal estóico da fortaleza, da resistência heróica aos extremos da emotividade, é um alvo a que Ferreira luta por chegar ao longo dos *Poemas Lusitanos*. No Livro II dos sonetos, com a ajuda do seu amigo Silveira, consegue alcançá-lo. É importante salientar que o livro é uma construção literária e não o reflexo imediato da vida emotiva do escritor. A prova disso é que escreveu os sonetos 18-19 provavelmente em 1568 ou 1569, quase no fim da vida<sup>261</sup>, enquanto no soneto 36 há uma referência clara ao ano de 1557, que bem pode ser anterior à morte de Maria Pimentel. O poeta, portanto, impôs uma estrutura nas suas poesias com a intenção de fazer parecer que os sonetos 12-13 indicavam uma mudança de rumo, e que o diálogo com um dos «bons ingenhos» resultava numa modificação significativa no modo de ser do poeta.

---

<sup>261</sup> Os sonetos foram escritos para comemorar o casamento, realizado cerca de 1569, de D. Jorge de Lencastre com a dama espanhola D. Magdalena Girón.

Já está definitivamente ultrapassada a ideia segundo a qual a poesia é produto, unicamente, do génio do poeta. Morreu às mãos da crítica moderna, que releva a importância da intertextualidade e da existência de certos códigos literários e outros a que qualquer escritor tem de obedecer se quiser ser entendido. É provável que Ferreira nem sequer tenha desejado o título de génio, já que o seu projecto literário era colectivo, e não individualista. Ele pôs os seus talentos ao serviço da poesia, da língua portuguesa e dos «bons ingenhos» com quem colaborava. A dedicatória dos *Poemas Lusitanos* serve também como epitáfio, e epitáfio bem merecido:

Eu desta glória só fico contente,  
que a minha terra amei e a minha gente. (f. 1)

**O VICE-REINADO DE D. CONSTANTINO DE BRAGANÇA  
(1558-61) NA POESIA DE ANTÓNIO FERREIRA**

Não é costume pensar em António Ferreira, nas palavras de Sebastião da Silva Dias, “o austero joalheiro dos *Poemas Lusitanos*”<sup>262</sup>, como poeta muito interessado no mundo contemporâneo. Sabe-se, evidentemente, que os indivíduos a que dedicou as suas cartas, odes e elegias, os géneros poéticos que mais praticou, foram muitos deles figuras de peso na vida política, administrativa e militar. Mas, até agora, ninguém se deu ao trabalho de ver o que há por trás da linguagem algo abstracta com a qual o poeta se dirigia a estas altas personagens. E a minha convicção que é possível descobrir nas suas poesias referências específicas a acontecimentos ocorridos na vida pública. Se tal convicção parece provocadora, a responsabilidade é dos editores dos *Poemas Lusitanos*, Júlio de Castilho e Marques Braga<sup>263</sup>, que não incluíram nas suas anotações tudo o que, na minha opinião, deve lá estar.

Saber que Ferreira introduzia na sua poesia referências à vida contemporânea altera necessariamente as nossas reacções ao lê-lo. Ele já não é tão abstracto, tão atemporal, nem, talvez, tão clássico, e em contrapartida a sua obra ganha em ressonâncias vivenciais. Um estudo pormenorizado dos incidentes referidos nas várias poesias que Ferreira dedicou a indivíduos que eram associados, em maior ou menor grau,

---

<sup>262</sup> José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural da Época de D. João III* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969), vol. 1, p. 919.

<sup>263</sup> Júlio de Castilho, *António Ferreira*, 3 vols. (Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Gamier, 1875) e António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. de Marques Braga, 2 vols., 2.ª ed. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957 e 1953).

ao vice-reinado de D. Constantino de Bragança vai ajudar-nos também a compreender um pouco melhor a sua atitude para com a presença portuguesa na Índia<sup>264</sup>. No final da comunicação, veremos também como a maneira quase sempre indirecta pela qual introduz nos *Poemas Lusitanos* a vida contemporânea nos dá indicações importantes acerca da epopeia que o poeta queria que outros escrevessem mas que ele próprio nunca conseguia compor.

Ferreira escreveu quatro poesias, todas elas relativamente extensas, a indivíduos que estavam na Índia durante o vice-reinado de D. Constantino. A primeira em data é a carta ao próprio D. Constantino, que tem o título de “indo governar a Índia” e que foi, portanto, escrita antes da sua partida em Abril de 1558. O poeta compôs a sua ode a Afonso Vaz Caminha, irmão do poeta Pêro de Andrade Caminha, no ano seguinte, depois de ter chegado a Lisboa a notícia da viagem rápida e fácil do vice-rei<sup>265</sup>. A carta a João Lopes Leitão tem a data provável de 1560, porque nela Ferreira se refere à luta ocorrida em Abril de 1559 pela pequena fortaleza de Balsar, perto de Damão. Finalmente, temos a elegia a D. Luís Fernandes de Vasconcelos, filho do arcebispo de Lisboa, que voltou a Portugal em 1561, depois de uma viagem desastrosa à Ásia, durante a qual, precisamente em 1558, tinha encontrado D. Constantino, naquela altura de passagem em Moçambique.

As quatro poesias pertencem a três géneros diferentes: a carta em verso, a ode e a elegia, chamada mais propriamente um *epibaterion*, ou composição que celebra a volta de alguém que tinha estado ausente numa longa viagem<sup>266</sup>. Porém, os quatro poemas têm muita coisa em comum. Neles o poeta combina sabiamente o discurso pessoal com o discurso de quem se dirige a um público mais vasto. Podem ser considerados documentos pessoais na medida em que neles Ferreira

---

<sup>264</sup> Para uma discussão da questão, com a bibliografia respectiva, ver T. F. Earle, *Musa Renascida: a Poesia de António Ferreira*, tr. de Maria Clorinda Moreira (Lisboa: Caminho, pp. 93-106).

<sup>265</sup> Por razões de espaço, esta ode não será considerada na comunicação presente.

<sup>266</sup> J. W. Binns, *Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England: the Latin writings of the age* (Leeds: Francis Cairns, 1990), p. 65.

se dirige a indivíduos com os quais tinha relações mais ou menos íntimas, menos íntimas provavelmente no caso de D. Constantino. Porém, em cada uma das poesias Ferreira refere-se, às vezes obliquamente, a acontecimentos conhecidos por muitas pessoas e dá também conselhos acerca da vida pública e acerca da maneira em que uma figura pública se deve comportar.

Talvez fosse útil recordar aqui alguns dos acontecimentos na vida pública ocorridos na Índia durante o vice-reinado em questão. A reputação de D. Constantino entre os historiadores modernos não é das mais aliciantes. Para Charles Boxer é um “*priest-ridden bigot*”, o que podemos traduzir livremente por “um beato e um fanático”, e Maria do Rosário Azevedo Cruz lembra que enquanto estava na Índia as guerras eram quase constantes<sup>267</sup>. No decurso delas D. Constantino conseguiu capturar a cidade de Damão, desta vez numa vitória sem sangue, e dominar o reino de Jafnapatão, no norte do Ceilão. De longe a sua façanha mais célebre foi ter ordenado a destruição do dente sagrado, uma relíquia do Buda, rejeitando as somas enormes que lhe foram oferecidas como resgate.

Ferreira, porém, dirigiu-se a D. Constantino em 1558, antes de tudo isto. Utilizou a oportunidade de exprimir as esperanças que nutria acerca do novo mandato.

Havia uma razão muito especial para crer que o vice-reinado que começava prometia bem, nomeadamente, o sangue real da família de Bragança<sup>268</sup>:

Não fábulas fingidas, verdadeiras  
histórias vês de reis; pois tu, seu sangue,  
corre com ledo espirito tais carreiras...

---

<sup>267</sup> C. R. Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire 1415-1825* (Manchester: Carcanet, 1991), p. 71, e Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo Cruz, *As Regências na Menoridade de D. Sebastião*, 2 vols. (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992), II, 197.

<sup>268</sup> A família de Bragança descendia da união entre D. Afonso, filho ilegítimo de D. João I, e a filha de Nuno Álvares.

Tu, real sangue, tu outro tesouro  
trará, desse teu nome grande dino<sup>269</sup>.

Ao pensar nos deveres e nas possibilidades da monarquia, Ferreira aludiu também a um feito praticado pelo pai de D. Constantino, D. Jaime de Bragança. Mas para apreciar o significado deste feito é necessário penetrar um pouco mais fundo no contexto da carta.

As ideias de Ferreira acerca do governo régio não variavam muito ao longo da sua carreira. Não é a nossa intenção repeti-las aqui. Limitamo-nos a recordar que o poeta, seguindo provavelmente o seu mestre Diogo de Teive e assim, de um modo indirecto, Erasmo, sublinha que é da responsabilidade pessoal e moral do monarca garantir um reinado justo e virtuoso. Só um rei verdadeiramente bom saberá resistir aos golpes da fortuna e às intrigas dos invejosos. Tal rei será também bom guerreiro, porque Deus combate ao lado dos justos<sup>270</sup>. Apesar de viver num império militar, constantemente preocupado pela guerra em várias partes do mundo, Ferreira não tinha fé na violência. Segundo ele, o monarca que tivesse ganho a vitória importantíssima sobre si próprio venceria os inimigos sem a necessidade de derramar sangue.

Quem primeiro consigo só peleja  
e com vitória sai, ponha seguro  
à fortuna seu peito, rosto à inveja.  
Cair-lhe-á ante os pés o imigo duro,  
vencido do grã nome, e acender-se-á  
em mais fermoso fogo o forte muro. (fól. 186 v.)

---

<sup>269</sup> António Fcneira, *Poemas Lusitanos* (Lisboa: Pedro Craesbecck, 1598), fól. 187, r-v. A ortografia e a pontuação foram modernizadas. Todas as citações da poesia de Ferreira vêm desta edição, a única fidedigna publicada até hoje. As restantes referências à ed. de 1598 são colocadas entre parênteses no texto.

<sup>270</sup> Para a concepção de rei na obra de Teive, ver David Bigalli, *Immagini dei príncipe: ricerche su política e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento* (Milano: Franco Angeli, 1985), esp., pp. 91-116.

As palavras do poeta não parecem ter nenhuma relação com a realidade. A noção segundo a qual a reputação virtuosa de um comandante pode ocasionar a entrega de uma cidade inimiga não parece pertencer ao mundo da política a sério<sup>271</sup> Mas com estes versos Ferreira lembra a D. Constantino um feito do pai que prova o contrário.

Com efeito, em 1513, D. Jaime comandava um exército português que entrou na cidade marroquina de Azamor sem encontrar resistência alguma dos habitantes. O historiador setecentista Barbosa Machado compara filho e pai, dizendo de D. Constantino que era “igualmente herdeiro do sangue, que da fortuna de seu heróico pai D. Jaime, quarto duque de Bragança, que sogeitou a praça de Azamor somente com o terror do seu nome, e a fama das suas armas”<sup>272</sup>

É evidente que não era a única interpretação possível. Um cronista quinhentista que descreveu a tomada de Azamor, Bernardo Rodrigues, não fala do terror causado pelo nome de D. Jaime mas da morte num bombardeio do comandante mouro da cidade, que ocasionou a fuga dos defensores. No dia seguinte, os portugueses puderam entrar na praça forte sem ter de combater nas ruas<sup>273</sup>. Barbosa Machado, porém, acreditava que a presença de um membro da casa de Bragança era mais significativa que a artilharia dos portugueses, e é de presumir que Ferreira também tenha pensado assim. Nesta perspectiva, os versos de Ferreira, “cair-lhe-á ante os pés o imigo duro/vencido do grã nome”, não são a fantasia de um poeta mas uma esperança baseada numa interpretação de um acontecimento histórico recente.

Não era por acaso que Barbosa Machado comparou os feitos do duque de Bragança com os do filho. Com efeito, um pouco depois da composição da carta de Ferreira, o próprio D. Constantino conseguiu

---

<sup>271</sup> Diga-se de passagem que as palavras “acender-se-á em mais feroso fogo o forte muro” significam a conversão. O “mais feroso fogo” é uma metáfora do lume da fé que o poeta emprega mais de uma vez.

<sup>272</sup> Diogo Barbosa Machado, *Memórias para a história de Portugal que comprehendem o governo delrey D. Sebastião*, 4 vols. (Lisboa: Academia Real da Historia Portugueza, 1736-51), I, 236.

<sup>273</sup> Bernardo Rodrigues, *Anais de Arzila*, ed. de David Lopes, 2 vols. (Lisboa: Academia das Sciencias, 1915-19), I, 90-3.

capturar uma cidade indiana da mesma maneira que D. Jaime se apoderara de Azamor. Em 1559 o vice-rei foi persuadido a conduzir em pessoa uma armada poderosa contra Damão porque, nas palavras de Barbosa Machado, “julgavam seria escusada a violência do ferro e do fogo, quando sobejava o eco de seu venerando nome para a reduzir”<sup>274</sup>. Conforme as expectativas do conselho, no dia 2 de Fevereiro a cidade se rendeu sem ser combatida. Na ocasião, um dos comandantes portugueses, D. Diogo de Noronha, disse a D. Constantino que “só com sua sombra vencera”<sup>275</sup>. Depois de entrar na fortaleza de Damão, D. Constantino pôs-se de joelhos para rezar, assim conformando-se com a visão profética de Ferreira<sup>276</sup>.

João Lopes Leitão foi um dos fidalgos que acompanharam D. Constantino na sua viagem à Índia. Ao escrever-lhe uma carta em verso, Ferreira refere-se, de uma forma discreta, a acontecimentos históricos, sempre que estão em conformidade com a sua visão estética e moral da gesta portuguesa no Oriente. A temática principal da carta é a própria poesia, que melhora a ação do soldado e o conduz a “nova glória e fama”. O poeta tenta persuadir o amigo a nunca deixar de ler e compor versos, e cita duas ocasiões em que tal estudo é necessário. Uma é quando Leitão está

com Marte contendendo em fortaleza,  
sem ao rume aceitar ouro ou escusa

e a outra quando

rompendo com fúria e com braveza  
as escumosas ondas, vás levando  
socorro à quasi entrada fortaleza, (fól. 183 v.)

---

<sup>274</sup> Barbosa Machado, 1, p. 158.

<sup>275</sup> Diogo do Couto. *Decada setima da Asia* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1616), fól. 108 r.

<sup>276</sup> Há um outro exemplo em Diogo do Couto. Quando, em 1572, o imperador mogol ameaçou Damão e Baçaim, o vice-rei D. António de Noronha decidiu ir a Damão em pessoa, acreditando “que só o nome de estar o visorey da Índia em Damão havia de enfrear muito os Mogores, no que se não enganou”. Ver *Decada nona em Décadas da India*, vol. 3 (Lisboa: Domingos Gonçalves, 1736), p. 510. Quero agradecer à Dr.<sup>a</sup> Celeste Moniz a gentileza de me ter concedido esta referência.

Não é possível identificar o combate ou combates em que Leitão não se deixou seduzir pelo dinheiro ou pelas intrigas dos mouros, mas, segundo Diogo do Couto, era membro da guarnição de Damão, e teria participado nas batalhas travadas depois da ocupação daquela cidade. Contudo, podemos dizer, com alguma certeza, que a “quasi entrada fortaleza” do poema é Balsar, pequena praça perto de Damão. Em Abril de 1559, dois meses depois da vitória de D. Constantino, a fortaleza de Balsar foi atacada pelos mouros. O comandante português, Álvaro Gonçalves Pinto, foi morto e ficaram vivos só onze defensores. Balsar fica num rio navegável, e no próprio dia do desastre uma armada chegou de Damão — é tentador acrescentar “pelas escumosas ondas” — e salvou a praça sitiada. Antes de os soldados desembarcarem, houve dúvidas quanto à prudência da acção, já que existia a possibilidade de a mensagem dos defensores ser um embuste do inimigo<sup>277</sup>. Ferreira parece mencionar este debate quando louva Leitão pela maneira cautelosa em que sempre procede na guerra:

... do triste sucesso temeroso  
(como a fortuna quer) com arte e rogo  
tornes o teu soldado furioso

Não é absolutamente certo que Leitão tenha participado na expedição a Balsar. Diogo do Couto explica que não podia encontrar os nomes dos oficiais que foram à defesa da praça, por causa de “o tempo e o descuido português”. Mas na altura Leitão estava em Damão e Couto não fala em outra “quasi entrada fortaleza”.

Ferreira utiliza o incidente como exemplo da sua visão altamente idealista da política do império. Balsar foi defendido, não atacado. Quando a violência era necessária, Ferreira preferia que os portugueses não fossem os agressores. E quando louva o amigo por saber reconhecer o perigo, “do triste sucesso temeroso”, é mais uma indicação da sua preferência pela razão sobre a belicosidade.

---

<sup>277</sup> Diogo do Couto, *Decada setima*, fols. 149 r. - 150 v.

A poesia de Ferreira é uma poesia da esperança e da aspiração, não do triunfo. Por isso, o poeta tenta estimular D. Constantino a fazer mais conquistas, em nome da religião, da virtude e da justiça, e espera que Leitão chegue a um estado visionário de perfeição, combinando as funções de guerreiro e de poeta. Só dedicou duas poesias a indivíduos que voltaram da Índia, porque preferia pensar em trabalhos por fazer. As exceções são a elegia a Afonso de Albuquerque, a ser discutida mais adiante, e a elegia a D. Luís Fernandes de Vasconcelos. Nesta composição procura consolar D. Luís que, longe de voltar vitorioso e triunfante, tinha sido vítima de uma série de desastres. Na elegia também aparecem referências, ligeiramente disfarçadas, a acontecimentos ocorridos durante a viagem do fidalgo. Apesar do disfarce, qualquer pessoa que conhecia D. Luís tê-los-ia reconhecido.

Diz Ferreira:

Enquanto de um naufrágio em outro andas,  
das ondas e dos ventos revolvido,  
e lentas esperanças de ti mandas,  
outro grego ou troiano não vencido  
dos seus duros trabalhos nos tornaste ... (fól. 53 v.)

Em 1557, ao sair do Tejo, a nau em que ia D. Luís como capitão-mor de uma armada afundou-se. Foi necessário consertar o navio antes de poder continuar a viagem, e além disso D. Luís invernou no Brasil. Só chegou a Moçambique em Maio de 1558, onde encontrou D. Constantino de Bragança, que tinha partido de Lisboa muitos meses depois dele. Juntos foram para Goa, de onde D. Luís partiu no ano seguinte, sofrendo porém um segundo naufrágio perto de Madagáscar. Chegou a Lisboa em Junho de 1561<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup> Diogo do Couto, *Década setima*. fóls. 88 v., 101 v., 143 v.-145r., 163 r.-v. Barbosa Machado, III, pp. 333-5, Ver também C. R. Boxec, *Further Selections from the Tragic History of the Sea. 1559-65* (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), pp. 27-8 e 53.

É evidente que a referência de Ferreira a “um e outro naufrágio” não era nenhum exagero. Nem o era a comparação de D. Luís com Ulisses e Eneias, “o grego e o troiano” (fól. 53 v.), pois a sua viagem, como as dos heróis clássicos, tinha sido prolongada. Com efeito, em casa já era dado como morto, porque levou muito tempo para voltar da Índia para a metrópole. Ferreira tinha razão em lhe dizer: “rico vens de trabalhos e de louvores” (fól. 54 r.), porque não trazia mais nada consigo. Segundo Barbosa Machado, vinha “tão falto de cabedaeas, como abundante de desgraças”.

Podemos ver, portanto, nos *Poemas Lusitanos* trechos que se referem directamente a episódios da vida de três dos contemporâneos de Ferreira que foram combater e governar no ultramar português. O poeta seleccionou os episódios em conformidade com a sua visão de um império em que reinava a palavra (carta a D. Constantino), em que as guerras eram defensivas (carta a Lopes Leitão) e em que era admirada a coragem estóica perante os desastres da vida (elegia a D. Luís). Em todos os episódios vemos também a primazia da virtude e da razão. Mas é forçoso admitir que a maneira em que o poeta trata os feitos dos seus contemporâneos, como já foi dito, é sempre indirecta. Não diz nada explicitamente acerca da tomada de Azamor, não nomeia a fortaleza de Balsar nem entra nos pormenores dos naufrágios sofridos pelo infeliz D. Luís Fernandes de Vasconcelos.

Há três razões para o gosto pela alusão em Ferreira. Já foi mencionado como todas as poesias referidas ocupam um meio-termo entre o público e o particular. Ferreira enviou-as a determinados indivíduos que não precisavam de ler em pormenor acerca dos acontecimentos em que ou eles próprios ou os seus pais tinham participado. Só tinha de mencionar o que tinham feito, muito de passagem, para estabelecer aquele fundo de conhecimentos tidos em comum que constitui a base da amizade.

As cartas e as elegias de Ferreira eram, portanto, documentos particulares, mas destinavam-se também a um público mais vasto. Parece certo que, ao compô-las, tinha este duplo fim em vista. Como prova, temos a afirmação do filho do poeta, Miguel Leite Ferreira, segundo o qual o pai tencionava publicar as suas poesias em vida, e só não podia

por causa das suas ocupações no desembargo del-rei<sup>279</sup>. Sabemos também que várias das poesias existem em mais de uma versão, impressa e manuscrita, o que implica que eram distribuídas entre um grupo de amigos, pelo menos, antes de serem reunidas nos *Poemas Lusitanos* de 1598<sup>280</sup>. Como poesias públicas obedeciam a critérios especiais. Ferreira era altamente consciente da sua missão de preceptor da *élite* dirigente de Portugal. Não teria querido que os seus leitores, contemporâneos ou futuros, se emaranhassem em pormenores insignificantes e se distraíssem assim da lição da moralidade política e social que lhes tinha a dar. Além disso, conhecia muito bem a teoria da retórica e sabia que os argumentos mais persuasivos são os mais simples.

Finalmente, Ferreira, poeta da esperança e da aspiração, não se demorava muito na narração dos feitos dos homens da sua própria época, porque acreditava que no futuro haveria triunfos ainda maiores. Como se sabe, a grande esperança que Ferreira nutria para o futuro era a composição de uma epopeia<sup>281</sup>. Nunca conseguia imaginar claramente, porém, a natureza de tal obra. É por isso, sem dúvida, que existem divergências tão grandes entre as opiniões dos investigadores modernos dos *Poemas Lusitanos*. António José Saraiva e Óscar Lopes escrevem: “Mas a epopeia imaginada por Ferreira é um monumento da cultura, e sobretudo da língua, muito mais que uma afirmação dos valores guerreiros e cruzadistas então vigentes.”<sup>282</sup> Sebastião da Silva Dias, porém, parece pensar quase o contrário: “Daí a prevalência da ideia cruzadista sobre a ideia pacifista, que a sua mensagem nos oferece.”<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, fól. não numerado.

<sup>280</sup> Ver, por exemplo, a versão do soneto II, 25, que aparece em Diogo Bernardes, *Flores Várias, Flores do Lima*, ed. de Aníbal Pinto de Castro (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), p. 153. Para um exemplo de uma poesia manuscrita, ver a versão da Carta, II, 1, que aparece em *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, ed. de Arthur Lee-Francis Askins (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 412-19.

<sup>281</sup> Ver Fidelino de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, ed. fac-similada (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), pp. 281-90.

<sup>282</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 4.<sup>a</sup> ed. (Porto: Porto Editora, s. d.), p. 281.

<sup>283</sup> Silva Dias, I, p. 926.

Podemos dizer com alguma certeza que a epopeia visionada por Ferreira não teria sido como *Os Lusíadas*. Nesse livro Camões celebra um acontecimento da história recente, a primeira viagem à Índia, e dá também uma ênfase aos conflitos sanguinolentos entre portugueses e mouros e portugueses e castelhanos. Nada disto teria sido de agrado do nosso poeta. Ele antes parece ter visionado uma situação em que uma acção moralmente perfeita ficaria consagrada numa obra de arte igualmente perfeita. Com efeito, já que para Ferreira os valores éticos e estéticos eram idênticos, a acção perfeita teria a forma de uma obra de arte<sup>284</sup>.

É evidente que uma visão tão idealista, tão poética, não era susceptível de realização. Nos *Poemas Lusitanos* há indicações dela apenas.

A João Lopes Leitão, que era poeta, Ferreira disse:

Mas tu com Marte te arma, com Amor canta:  
inda juntos verás Vénus e Marte,  
juntos Apolo e Palas em paz santa. (fól. 184 v.)

Nestes versos parece imaginar, algo obscuramente, uma união criativa do amor, da guerra e da poesia (Palas é caracterizada aqui como deusa da guerra, equivalente a Marte). Uma visão mais nítida surge na elegia que Ferreira dedicou a Afonso de Albuquerque, também chamado Brás de Albuquerque, aquando da publicação em 1557 dos seus *Comentários*, ou biografia do pai. Na poesia Ferreira disse do livro de Albuquerque:

Vestida de sua própria formosura,  
não de outras cores vãs ou lisonjeiras,  
aparece a verdade nua e pura. (fól. 57 r.)

Há aqui um juízo puramente estilístico, a apreciação do poeta da linguagem austera dos *Comentários*, bebida na obra histórica de Júlio

---

<sup>284</sup> Ver T. F. Earle, *Musa Renascida*, pp. 102-04.

César<sup>285</sup>. Mas ao falar da “verdade vestida de sua própria formosura”, Ferreira repete o seu sonho de uma gesta no Oriente que teria em si própria valor estético.

Com efeito, o único navegador português cujos triunfos bélicos Ferreira celebrou em verso foi Afonso de Albuquerque. Acerca dos Almeida, dos Gama, não nos diz absolutamente nada. A razão da excepção é, sem dúvida, a existência de um livro acerca da carreira do herói, no qual o filho dá às acções do pai uma forma estética. Normalmente, Ferreira fica sendo o poeta da aspiração.

A visão a que aspirava é atractiva e representa o lado melhor do humanismo português. Como vimos, o poeta tinha uma concepção de um império ganho pela força da reputação dos portugueses, os senhores da prudência, da virtude e da justiça. Mas havia limites ao seu pensamento. Ferreira nunca exprimia nenhuma dúvida acerca do direito de Portugal de estar na Índia nem acerca da superioridade da religião cristã a todas as outras. Não tinha nenhum interesse nos indianos, nem nos outros povos do Oriente. A própria palavra “índio” só aparece duas vezes em toda a sua poesia. Pelo contrário, a palavra “bárbaro” ou “bárbaros” ocorre em dezanove lugares, em muitos deles como sinónimo de “oriental”. Mas tal falta de compreensão do valor do outro é típica de muitos humanistas, e especialmente dos que, como Ferreira, nunca saíram da terra natal. Devemos antes celebrar a obra de um poeta que mantinha a sua fé idealista num mundo justo sem perder contacto com as realidades da vida.

---

<sup>285</sup> Ver T. F. Earle e John Villiers, *Albuquerque Caesar of the East* (Warminster: Aris & Phillips, 1990), pp. 39-40.

**PARTE V: LUÍS DE CAMÕES**

(Página deixada propositadamente em branco)

**AUTOBIOGRAFIA E RETÓRICA NUMA  
CANÇÃO DE CAMÕES**

Desde os próprios tempos do poeta, a vida de Camões tem sido objecto de interesse para os seus leitores. Teve sempre um papel a desempenhar na apreciação estética da sua obra, especialmente da obra lírica. O próprio epitáfio do poeta, mandado lavrar antes de 1613 por D. Gonçalo Coutinho, indica como vida e obra andaram ligadas, mesmo no século XVII. «Aqui jaz Luís de Camões, príncipe dos poetas do seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assim morreu, ano de 1579», reza ele simplesmente<sup>286</sup>. Não há nexos expressos entre o primeiro período do epitáfio e o segundo, mas o contraste entre «príncipe» e «pobre e miseravelmente» sugere a existência de vários possíveis nexos implícitos, tais como: Camões foi o príncipe dos poetas, além de ter vivido miseravelmente, ou apesar de ter vivido miseravelmente ou — e eis o nexo que quero frisar aqui— por ter vivido miseravelmente.

A ideia de que a grandeza da poesia de Camões se deve às vicissitudes da sua vida tem sido entendida de várias maneiras. No século passado, e neste, julgava-se frequentemente que foi a intensidade das relações amorosas do poeta com uma senhora de sangue aristocrático ou até real que deu à sua poesia lírica a sua beleza trágica<sup>287</sup>. Mas esta tese é pouco satisfatória. Faltam-nos informações documentadas acerca das mulheres do conhecimento do poeta, e mesmo se tais informações existissem, elas

---

<sup>286</sup> José Herrnano Saraiva, *Vida Ignorada de Camões* (Lisboa, 1978), pp. 7-9.

<sup>287</sup> Ver, por exemplo, *Camões Lírico*, editado por Agostinho de Campos, 5 vols. (Lisboa, 1925-1935), V, pp. 129-36.

em si não serviam para explicar a grandeza da poesia. Amores com uma princesa, por trágicos que sejam, não fazem necessariamente do amador um grande artista.

A Prof.<sup>a</sup> Maria Vitalina Leal de Matos deu-nos uma explicação biográfica da poesia lírica de Camões bem mais sofisticada. Ela leu os sinais evidentes do amor e da admiração de Camões por si próprio como uma indicação de que ele era dum carácter narcisista<sup>288</sup>. Na minha opinião, a importância dos artigos da Prof. Leal de Matos consiste na sua compreensão de que um dos aspectos-chave da poesia de Camões (aspecto que a separa da dos seus contemporâneos e predecessores portugueses) é precisamente a sua fascinação consigo mesmo, com o que padeceu e, ao mesmo tempo, com o que realizou. Pode muito bem ter sido um narcisista. Mas ser dessa natureza psíquica — igualmente como amar uma princesa — não é a causa de grande poesia. Se fosse, todos os narcisistas seriam poetas.

Em 1981, o Prof. Vítor Manuel de Aguiar e Silva conseguiu ver os elementos autobiográficos da poesia de Camões a uma luz completamente diferente, sem ligá-los nem aos acontecimentos da vida real do poeta, nem às suas presumíveis características psicológicas. Em vez disso, viu os pormenores autobiográficos em termos essencialmente literários e retóricos, como um elemento necessário à poesia lírica, e especialmente a qualquer obra lírica que se modelasse no *Canzoniere* de Petrarca. Petrarca tinha incluído certas experiências pessoais (ou experiências que ele afirmava terem sido pessoais) na sua obra, tal como, por exemplo, o seu primeiro encontro com Laura na sexta-feira santa, e simplesmente por causa do prestígio da obra do italiano, poetas posteriores, como Camões, sentiam a obrigação de se referirem a experiências parecidas. A morte de Laura (se ela realmente existiu) inspirou a Petrarca poesias pungentes de dor — e Camões, indo na sua esteira, escreveu várias poesias elegíacas, talvez também inspiradas por sentimentos mais literários

---

<sup>288</sup> Maria Vitalina Leal de Matos, «Auto-retrato de Camões: o soneto ‘O dia em que nasci’», *Colóquio Letras*, 19, 1974, pp. 23-27 e «Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu», *Colóquio Letras*, 20, 1974, pp. 13-21 (17).

que reais. Aguiar e Silva deu um remate brilhante ao seu argumento com o epigrama seguinte: «Não é, deste modo, a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas normas e convenções semióticas, constrói uma biografia»<sup>289</sup>

O grande passo para a frente assim dado, parece-me, era ter demonstrado que os factos da biografia camoniana só têm importância na sua poesia na medida em que fazem parte dela. Pouco se ganha, no que respeita à compreensão da sua obra, em saber que Camões amou esta ou aquela princesa, ou foi ferido neste ou naquele duelo, se o poeta não menciona tais ocorrências. Mas a presença de factos biográficos, garantidos pelo próprio poeta, num determinado poema, deve influenciar muito a nossa maneira de ler. Assim sabemos que estamos perante a tradição literária da *imitatio vitae*, em que era normal incluir detalhes pessoais, mas só se estes tinham aparecido já na obra dalgum poeta conceituado, por exemplo Petrarca<sup>290</sup>.

Eis aqui um ponto extremamente importante para o estudo da poesia quinhentista em Portugal. Contudo, é mais difícil verificá-lo no caso de Camões do que no caso de outros escritores, como António Ferreira, por exemplo. O texto dos *Poemas Lusitanos* está muito melhor preservado que o das poesias líricas de Camões, e os acontecimentos da sua biografia são melhor conhecidos<sup>291</sup>. Como consequência, é possível demonstrar quais eram os acontecimentos julgados por ele dignos de serem incluídos num texto poético, e quais eram, na opinião do poeta, prosaicos, sem precedentes literários, e por esta mesma razão de excluir. Ao escrever uma série de sonetos baseada no *Canzoniere* de Petrarca, por exemplo, Ferreira achou impossível referir-se ao seu segundo casamento, contraído depois da morte da sua primeira mulher, Maria Pimentel. No *Canzoniere*, nenhuma outra mulher podia ocupar o lugar de Laura, e consequentemente, nenhuma mulher podia ocupar o lugar de Maria na sequência de

---

<sup>289</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões», em *Cuatro lecciones sobre Camoens* (Madrid, 1981), pp. 99-116 (115-6).

<sup>290</sup> Aguiar e Silva, «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões» (103-4).

<sup>291</sup> T. F. Earle, «A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), pp. 225-34 (226-7).

sonetos dos *Poemas Lusitanos*. Por causa da desordem em que estão os manuscritos e as primeiras edições impressas da lírica camoniana, é difícil averiguar se ele também planeou uma série inteira de sonetos, do amor e da morte, como tinham feito os seus contemporâneos e predecessores. E, devido às incertezas e lacunas da biografia de Camões, é também difícil provar que ele, como Ferreira, consistentemente excluiu da sua poesia pormenores pessoais que não se podiam considerar poéticos. Mas estas dificuldades de ordem prática não invalidam o princípio enunciado por Aguiar e Silva, de que «a poesia... constrói uma biografia». Este parece-me imprescindível em qualquer tentativa de entender, mesmo parcialmente, a função da autobiografia na lírica de Camões.

A melhor crítica moderna de Camões alcançou já um nível muito alto de sofisticação, de forma a tornar difícil, se não impossível, uma reinterpretação radical da sua poesia. Contudo, creio que existem *nuances* que se podem acrescentar aos trabalhos de Leal de Matos e de Aguiar e Silva. É sedutora, por exemplo, a combinação das suas posições respectivas, segundo as quais 1) Camões estava fascinado pelos seus padecimentos de amor e pelas suas realizações poéticas, e 2) que os pormenores biográficos contidos na sua poesia confessional têm uma função principalmente literária e retórica. Tal combinação de posições pode-nos conduzir a uma interpretação modificada da conhecida canção «Junto de um seco, fero e estéril monte».

Nessa poesia, Camões frisou uma experiência pessoal, a sua visita ao Cabo Guardafui na costa oriental da África, na moderna Somália. Nas estâncias de abertura da poesia, Camões afirmou, alegando abundantes detalhes geográficos, que foi naquele lugar que ocorreu a crise psicológica narrada na canção. Segundo Faria e Sousa, Camões viajou para o cabo porque fazia parte da expedição chefiada por Manuel de Vasconcelos que navegou de Goa até Suez em 1555<sup>292</sup>. O erudito investigador seiscentista podia ter tido razão (embora não haja elementos que corroborem a sua asserção) mas a data precisa da viagem de Camões não tem relevância

---

<sup>292</sup> Manuel de Faria y Sousa, *Rimas varias de Luis de Camoens*, 2 vols. (Lisboa, 1685-9), II, 67.

para este estudo. O que é importante é que Camões julgou a sua estadia na África digna de ser incluída na canção, isto é, numa poesia de várias estâncias, formada por decassílabos que alternam com hexassílabos, cuja origem poética se encontra entre as *canzoni* do *Canzoniere* de Petrarca.

Com efeito, à primeira vista parece estranho que Camões tenha incluído tal pormenor autobiográfico, especialmente tendo em consideração a opinião de Aguiar e Silva segundo a qual «a poesia ... constrói uma biografia», por outras palavras, que só se justifica a inclusão de detalhes pessoais numa poesia se tais detalhes têm respeitáveis precedentes literários. Porque o que o Cabo Guardafui tem de notável não é simplesmente ser, na opinião de Camões, um sítio excepcionalmente desagradável. É que nem Petrarca, nem Virgílio, nem Dante, nem outro poeta qualquer antes de Camões o tivesse visitado. Nem Ovídio, exilado para Tomos, à beira do Mar Negro, tinha ido tão longe. O Cabo Guardafui era uma terra totalmente desconhecida dos poetas.

Contudo, o cabo, apesar da sua posição geográfica remota e da hostilidade do seu ambiente — ou até por causa destes factores — tem uma relação com a tradição literária. A paisagem é, com efeito, selvagem:

Onde nem ave voa, ou fera dorme.

Nem rio claro corre, ou ferve fonte,

Nem verde ramo faz doce ruído. (vv.4-6)<sup>293</sup>

Mas Cleonice Berardinelli já demonstrou que a descrição não é necessariamente realista<sup>294</sup>. A descrição é dum *locus anti-amoenus*, composta com a intenção de contrariar as expectativas normais do leitor ao ler

---

<sup>293</sup> Luís de Camões, *Lírica Completa*, editada por Maria de Lurdes Saraiva, 3 vols. (Lisboa, 198-1), III, 42. Faria e Sousa, II, 67, aponta o passo seguinte das *Metamorfoses* de Ovídio como paralelo aos versos de Camões : «Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / Quem neque pastores neque pastae monte capellae / Contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris / Nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus» (III, vv. 407-10). Há, com certeza, semelhanças verbais. Mas a descrição camoniana da paisagem árida do cabo cria no espírito do leitor uma impressão exactamente contrária à criada pela descrição ovidiana da fonte mágica de Narciso.

<sup>294</sup> Cleonice Berardinelli, «Junto de um seco, fero e estéril monte», em *Estudos Camonianos* (Rio de Janeiro, 1973), pp. 97-103 (99-100).

uma poesia de amor. Por isso não há pássaros, nem água, nem sombra, faltando ao cabo toda a beleza e sossego que, numa poesia mais convencional, suavizam a dor do amante triste.

Um outro aspecto da descrição camoniana com evidentes conotações literárias é a série de mudanças que os habitantes humanos da área de Guardafui experimentaram. Na costa ocidental do Mar Vermelho «fundada já foi Berenice» (v. 13) — mas esta cidade clássica devia ter desaparecido antes do tempo de Camões — e o próprio nome do cabo mudou, do clássico Arómata para os sons bárbaros da palavra moderna, que pertence à «ruda língua mal composta / Dos próprios» (vv. 20-1)<sup>295</sup>. A mudança, da civilização para a barbárie, do bem para o mal, reflecte a experiência do poeta e de inumeráveis amantes literários.

Na sua discussão da descrição camoniana do Cabo Guardafui, Berardinelli não explica a razão por que o poeta lhe teria dado a forma dum *locus anti-amoenus*, dizendo só que «tal recriação ... [é] reveladora da visão pessoal do Poeta afetado em sua funda sensibilidade»<sup>296</sup>. Mas já foi dito que o interesse de pormenores de natureza biográfica, para os leitores da literatura, deve consistir na sua integração num contexto literário.

No contexto literário da poesia petrarquiana, a canção de Camões destoa-se pelo extremismo da situação do poeta. Petrarca tinha experiência de vários períodos de exílio da sua pátria italiana, e estava muitas vezes longe da sua amada Laura. Mas a França — onde Petrarca passou muitos anos de exílio — não fica muito distante da Itália, e as dores ocasionadas pela sua separação de Laura foram aliviadas, em parte, porque Petrarca as podia lamentar à beira do belo rio Sorgue. Camões, porém, estava a uma distância enorme de Portugal — o leitor menos instruído geograficamente saberia isto pelas referências da canção à Arábia — e os seus padecimentos, longe de serem aliviados, eram aumentados pela paisagem áspera do cabo. A sua poesia, pois, pertence à tradição petrarquiana, mas numa versão extrema: na sua poesia, Camões considerava-se

---

<sup>295</sup> Na canção, Camões parece incapaz de mencionar o nome moderno do cabo. N'Os *Lusíadas*, X, 97, porém, chama-o pelo nome de Guardafu (ou Guardafui).

<sup>296</sup> Cleonice Berardinelli, «Junto de um seco, fero e estéril monte» (100).

uma figura mais trágica do que os seus predecessores e, por consequência, já que a tragédia da sua vida se espelha nos seus versos, um poeta maior do que eles.

É verdade que, na canção, Camões não diz explicitamente que era um poeta maior que Petrarca. Mas falava assim na ode «Pode um desejo imenso», e n'Os *Lusíadas*, insistia no que julgava ser a sua superioridade sobre Homero, Virgílio e Ariosto. Camões baseava o seu argumento segundo o qual a sua ode excedia «toda a Toscana poesia» na afirmação de que só ele — ao contrário de Petrarca ou de Dante — era capaz de apreciar a espiritualidade duma mulher bela<sup>297</sup>. Segundo ele, os poetas anteriores nunca iam além da beleza exterior, física. O argumento implícito da canção «Junto de um seco, fero e estéril monte» é que Camões se considerava maior que Petrarca porque sofria mais. Este argumento é diferente do da ode, mas o mesmo desejo, tipicamente renascentista, de ser superior ao modelo poético existe em ambas as poesias<sup>298</sup>.

Camões não foi o único poeta quinhentista que deu às suas poesias de amor um cenário selvagem e hostil. O poeta espanhol Fernando de Herrera escreveu vários sonetos em que o amante se encontra numa paisagem desagradável, por exemplo o soneto 2:

Voi siguiendo la fuerça de mi hado  
Por este campo estéril i ascondido. <sup>299</sup>

Esta descrição assemelha-se com a do soneto famoso de Petrarca «Solo e pensoso i più deserti campi». Mas, normalmente, Petrarca sofria por Laura num lugar muito preciso, as margens frondosas do Sorgue, e é a paisagem amena do rio que Camões parece desafiar na canção. É, paradoxalmente, a referência específica autobiográfica de Camões ao Cabo

---

<sup>297</sup> Luís de Camões, *Lírica Completa*, III, p. 88.

<sup>298</sup> Para a teoria renascentista da imitação, ver G. W. Pigman III, «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33, 1980, pp. 1-32.

<sup>299</sup> Fernando de Herrera, *Poesia castellana original completa*, editada por Cristóbal Cuevas (Madrid, 1985), pp. 356-7.

Guardafui que liga a poesia dele à tradição literária, e lhe dá direito a desafiar a obra do maior poeta daquela tradição.

Não foi só a tradição petrarquista que Camões quis desafiar em «Junto de um seco, fero e estéril monte». Os últimos versos da poesia, o *com-miato*, apesar do seu petrarquismo formal, lembram ao leitor a tradição ibérica medieval, a tradição da poesia dos cancioneiros, que Camões tão bem conhecia e tão frequentemente imitava:

Assi vivo; e se alguém te perguntasse,  
Canção, como não mouro,  
Podes-lhe responder que porque mouro. (vv.121-3)

Nestes versos alude-se ao dístico muito glosado no século XVI:

Que no byuo, porque byuo,  
Y muero, porque no muero <sup>300</sup>

Segundo Aida Dias, um grande número de poetas da época glosaram estes versos: Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz (as glosas mais famosas), Juan de Mena, Estúñiga, Torres Naharro, Pedro Barrantes Maldonado, Montemayor e o próprio Camões, que o empregou no *Auto de Filodemo*, além da canção.

Na sua forma mais simples, no *Cancioneiro Geral*, o dístico resume num epigrama os padecimentos do amante, que não vive verdadeiramente, porque a vida sem amor lhe é intolerável, mas que, por outro lado, não morre, no sentido físico. O pensamento dos dois versos insinua-se por quase toda a canção de Camões, embora numa forma exagerada e intensa:

Aquí, nesta remota, áspera e dura  
Parte do mundo, quis que a vida breve

---

<sup>300</sup> Citado por Aida Fernanda Dias, *O «Cancioneiro Geral» e a poesia peninsular de quatrocentos* (Coimbra, 1978), pp. 78-9.

Também de si deixasse um breve espaço,  
Por que ficasse a vida  
Pelo mundo em pedaços repartida (vv. 26-30)

Eis aqui, pela primeira vez, a ideia da morte em vida, a ideia que deu ao pequeno dístico uma fama tão grande. Mas Camões trata-a duma maneira nova, ligando-a às suas próprias experiências. O poeta continua a viver, mas a sua vida é «pelo mundo em pedaços repartida», o que sugere que ele é um cadáver despedaçado. Evidentemente, Camões pensava nas suas viagens à África e ao Oriente mas, como sempre, o pormenor autobiográfico tem uma função literária. Em primeiro lugar, intensifica o pensamento do verso «Que no byuo, porque byuo», dando às palavras um tanto abstractas do original uma tonalidade concreta, e ao mesmo tempo, associa-se com ele o mito de Orfeu, o inventor da poesia. Orfeu, depois da sua viagem fracassada ao Inferno, foi morto e desmembrado por um grupo de bacantes. A sua cabeça foi levada através do mar Egeu à ilha de Lesbos, e o seu corpo foi enterrado pelas Musas no sopé do monte Olimpo. O destino de Camões fica assim ligado ao do divino poeta grego.

Mas o dístico medieval não se esgota com esta referência. Aparece outra vez na estância seguinte:

Mas os meus pensamentos, que são meios  
Para enganar a própria Natureza,  
Também vi contra mi,  
Trazendo-me à memória  
Algũa já passada e breve glória,  
Que eu já no mundo vi, quando vivi. (11.37-42)

Aqui, talvez, o tratamento de Camões seja um pouco mais convencional. Nestes versos «viver» quer dizer «ter felicidade no amor» por meio dum trocadilho que teria sido familiar ao poeta que criou o epigrama «Que no byuo, porque byuo». Mas nas estâncias seguintes a imaginação de Camões toma asas, e a dor e a tristeza do dístico são reduplicadas:

Aqui, a alma cativa,  
Chagada toda, estava em carne viva.  
De dores rodeada e de pesares,  
Desamparada e descoberta aos tiros  
Da soberba Fortuna:  
Soberba, inexorável e importuna.  
Não tinha parte donde se deitasse,  
Nem esperança algũa onde a cabeça  
Um pouco reclinasse, por descanso.  
Todo lhe é dor e causa que padeça,  
Mas que pereça não, por que passasse  
O que quis o Destino nunca manso. (vv.55-64)

Camões retém, nestes versos, a noção básica da morte em vida. Mas, com extremismo característico, dá às palavras abstractas do original um carácter físico quase chocante. A alma toma-se carne e fica exposta aos ataques da Fortuna implacável.

Uma grande parte da canção baseia-se em «Que no byuo, porque byuo», a que os pormenores autobiográficos e o sentimento agudo do próprio Camões da grandeza extraordinária dos seus padecimentos dão um significado renovado. Talvez nunca antes as palavras um pouco enigmáticas do poeta medieval tivessem significado tanto. Na canção, Camões desafiou tanto a tradição dos cancioneiros como a petrarquista.

Uma análise da canção prova a asserção de Aguiar e Silva que «a poesia... constrói uma biografia», pelo menos no sentido em que Camões só podia incluir informações autobiográficas —o seu exílio, e conseqüente separação da amada — que eram sancionadas pela tradição literária. Mas este facto não significa que os pormenores íntimos revelados por Camões tivessem forçosamente que ser idênticos aos revelados por Petrarca, por exemplo. A fascinação de Camões pela grandeza da sua dor (e aqui referimo-nos à opinião de Leal de Matos) foi a causa de ele se apresentar em termos mais extremos que Petrarca ou o poeta quase anónimo medieval.

António Ferreira, que era contemporâneo de Camões, e que escreveu uma seqüência de sonetos clara e reconhecivelmente petrarquista, também

modificou a obra do seu predecessor. Petrarca não podia admitir a possibilidade dum amor terrestre feliz, mas Ferreira orgulhava-se de tal amor<sup>301</sup>. Embora os poetas do século XVI considerassem seu dever incluir nas suas obras só matéria autobiográfica permitida pela tradição literária, a tradição não era imutável. Podia ser transformada por um poeta de génio independente.

A contribuição de Camões à tradição foi a sua preocupação com a grandeza pessoal e artística. A sua dor extrema só podia ser comunicada em poesia de poder expressivo igual ao seu conteúdo. Com a referência meio disfarçada a Orfeu da canção — semelhante a outras referências escondidas ao inventor mítico da poesia, como por exemplo os últimos versos do soneto «Aquela triste e leda madrugada» — Camões insinua que ele era um poeta de qualidades super-humana<sup>302</sup>. Na segunda secção, mais especulativa, desta comunicação, far-se-á uma tentativa de compreender porque é que Camões teria esta opinião de si próprio, porque é que a sua percepção da miséria da sua condição pessoal se teria combinado com um desafio às realizações mais altas da tradição lírica.

Na canção, Camões responsabilizou os efeitos malignos do destino pelos seus infortúnios pessoais. Referiu-se-lhe constantemente, nas estâncias 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>, e especialmente na estância 5.<sup>a</sup>, onde o destino é mencionado duas vezes, a segunda vez com ênfase especial:

Somente o Céu severo,  
As Estrelas e o Fado sempre fero  
Com meu perpétuo dano se recreiam,  
Mostrando-se potentes e indignados  
Contra um corpo terreno,  
Bicho da terra vil e tão pequeno. (vv.70-5)

É tentador pensar, em face de tanta insistência no poder das estrelas e do fado para influenciar a vida do poeta, que Camões, como muitas

---

<sup>301</sup> T. F. Earle, «A Portuguese Sonnet Sequence of the Sixteenth Century» (228-31).

<sup>302</sup> Ver Maria Helena da Rocha Pereira, «O mito de Orfeu e Euridice em Camões», em *Actas da IV reunião internacional de camonistas* (Ponta Delgada, 1984), pp. 419-30.

outras pessoas do seu século, se julgava controlado por influência astrológica. Não é esta a primeira vez que tal teoria se propõe. Maria Vitalina Leal de Matos refere-se a ela num dos seus artigos, e um livro inteiro de Mário Saa trata este tópico<sup>303</sup>.

O entusiasmo astrológico de Mário Saa levou-o a fazer hipóteses acerca de Camões para as quais não há fundamento suficiente. Julgou que uma leitura astrológica atenta da lírica revelaria a data — e mesmo a hora — do nascimento do poeta, e também a data do nascimento da mulher que ele mais amou<sup>304</sup>. Como outros críticos de tendência biográfica, leu as poesias mais pelo que não dizem do que pelo que vai escrito nelas. Um leitor menos obcecado pela astrologia pode facilmente averiguar que Camões normalmente evitava a linguagem técnica astrológica e que, portanto, as suas poesias não são mensagens astrológicas disfarçadas. Antes parece que Camões utilizava a astrologia como mais uma arma da sua estratégia essencialmente literária para provar que ele era o maior sofredor por amor de todos os tempos — e daí o maior poeta do amor.

Contudo, Mário Saa juntou elementos suficientes para demonstrar que há uma certa tendência astrológica na lírica de Camões. Embora o poeta não nos revelasse os pormenores do seu horóscopo (como pretende Mário Saa), parece não obstante que ele se julgava sob o domínio maligno de Saturno. É verdade que Camões só se referiu diretamente a este planeta duas vezes — na écloga «Ao longo do sereno Tejo»<sup>305</sup> e n'Os *Lusíadas*, III, 22. Mas a sua fascinação obsessiva com o destino, e a melancolia penetrante da sua obra lírica, sugerem que ele se sentia governado por aquele astro triste, inimigo do homem e portador de má fortuna, a que eram associados o temor, a melancolia e tudo o que era terrestre, pesado, frio e seco<sup>306</sup>. O verso há pouco

---

<sup>303</sup> Leal de Matos, «Auto-retrato de Camões: o soneto 'O dia em que eu nasci' (25). Mário Saa, *As memórias astrológicas de Camões* (Lisboa, 1978). Este livro foi publicado pela primeira vez em 1939.

<sup>304</sup> Mário Saa, *As memórias astrológicas de Camões*, pp. 186-7 e 209.

<sup>305</sup> Luis de Camões, *Lírica Completa*, III, 274-5.

<sup>306</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy* (Nendeln, 1979), pp. 252-4.

citado, por exemplo, em que Camões se refere a si próprio como «um corpo terreno» pode ter ressonâncias astrológicas. Há um outronexo entre Saturno e a obra de Camões. Saturno, pai dos deuses, devorou os seus próprios filhos, e identificava-se, portanto, com o tempo, que tudo consome: e uma forte consciência do poder aniquilador do tempo caracteriza muito da poesia de Camões, tanto quanto a canção que é o assunto desta comunicação.

Como demonstraram Klibansky, Panofsky e Saxl no seu livro famoso havia, porém, um outro aspecto do temperamento melancólico ou saturniano. Na disposição ptolemaica das esferas, Saturno era o planeta mais alto e o pai de Zeus (que escapou ao furor devorador do genitor), o maior dos deuses. Por isso, associava-se tanto com os aspectos mais altos do homem como com os mais baixos. O amor do estudo foi uma característica saturniana, e cria-se que os saturnianos eram dotados de boa memória<sup>307</sup>. A memória tem um papel especialmente importante nas líricas de Camões, e em «Junto de um seco, fero e estéril monte» o poder da memória é responsável pelo clímax dramático da poesia.

A memória é um aspecto importante de toda a poesia petrarquiniana, e não tem necessariamente conotações astrológicas, Petrarca, no *Canzoniere*, quase nunca narra a experiência directa do amor: normalmente fala das suas recordações dos seus encontros com Laura, ou das suas recordações dos seus pensamentos eróticos. Mas a viveza dramática extraordinária das recordações camonianas, e as suas consequências catrastóficas, sugerem uma confluência de influências astrológicas e literárias.

Os melancólicos, que viviam sob o signo de Saturno, tinham boa memória, pensava-se, por causa da ligação entre a capacidade de recordar e o mundo físico, o domínio de Saturno. A memória, segundo Aristóteles, como o pensamento, empregava a faculdade imaginativa do cérebro, porque era impossível pensar ou recordar sem uma imagem mental<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, 453 A. Ver Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Harmondsworth, 1969), p. 80.

<sup>308</sup> Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, 450 A.

A memória pertence à parte mais baixa do cérebro precisamente porque se associa às impressões sensuais<sup>309</sup> e os melancólicos, devido à sua associação com o mundo físico, eram grandemente afectados pelas suas recordações, não podendo controlá-las<sup>310</sup>.

Entre os momentos mais dramáticos das canções de Camões contam-se aqueles em que a capacidade imaginativa da memória do poeta entra em conflito com a sua consciência da inacessibilidade da amada e da impossibilidade de qualquer felicidade terrena. Na última página de «Vinde cá, meu tão certo secretário», a memória de Camões ajuda-o a construir uma bela visão dum primeiro amor inocente, mas em versos sumamente melancólicos é obrigado a afastá-la:

Ah! vãs memórias, onde me levais  
O fraco coração, que inda não posso  
Domar este tão vão desejo vosso?<sup>311</sup>

Note-se a incapacidade do poeta, melancólico ou satumiano, de «domar» as suas recordações. «Junto de um seco, fero e estéril monte» também acaba com uma visão, instigada pela memória, que vem a ser banida da mente do poeta. As suas lembranças são tão vivas, que é capaz de pensar na sua dama distante como se estivesse presente:

Aqui com elas<sup>312</sup> [saudades etc.] fico, perguntando  
Aos ventos amorosos, que respiram  
Da parte donde estais, por vós, Senhora;  
As aves que ali voam, se vos viram,  
Que fazíeis, que estáveis praticando,  
Onde, como, com quem, que dia e que hora.  
Ali a vida cansada, que melhora... (11.106-11)

---

<sup>309</sup> Frances A. Yates, *The Art of Memory*, pp. 75-6.

<sup>310</sup> Richard Sorabji, *Aristotle on Memory* (Londres, 1972), p. 113.

<sup>311</sup> Luís de Camões, *Lírica Completa*, III, 67.

<sup>312</sup> A leitura «elas» parece-me preferível à leitura «eles» da edição de Maria de Lurdes Saraiva.

Mas o alívio fornecido pela memória dura pouco. A própria viveza da imagem compele o poeta à compreensão de que é uma imagem inacessível, e a canção, como «Vinde cá, meu tão certo secretário», acaba numa nota triste.

A crença de que Saturno não era só um planeta maligno, mas que podia influenciar os homens beneficentemente, foi uma conquista dos maiores espíritos do Renascimento, e especialmente de Ficino e de Dürer.<sup>313</sup> Para eles, o melancólico tomou-se no homem de génio, no homem excepcional, tanto pelos seus padecimentos como pelas suas realizações. Parece-me razoável supor que Camões tinha alguma consciência disso, que sabia, pelo menos intuitivamente, que o seu destino especial dava uma grandeza trágica à sua vida e à sua obra. No caso dele, como no caso de outros artistas, como Dürer, a astrologia tomou-se num elemento positivo e criativo.

Mas a hipótese segundo a qual Camões sabia do seu temperamento saturniano não legitima uma leitura da sua poesia como astrologia disfarçada. Mário Saa, por exemplo, julgava que Faria e Sousa não mencionava a astrologia no seu comentário à lírica camoniana por medo da Inquisição<sup>314</sup>. Mas esta teoria parece pouco provável, já que a Inquisição encarava a astrologia com tolerância, excepto se entrava em conflito com a doutrina do livre-arbítrio<sup>315</sup>. É mais provável que os interesses literários e retóricos de Faria e Sousa o cegassem para o pensamento astrológico de Camões, tanto mais que tal pensamento era, em si, tão intensamente literário. Uma crença na grandeza e na miséria do temperamento saturniano cabia bem na obra dum poeta que ansiava por provar a sua superioridade aos seus predecessores pela sua habilidade de comunicar uma dor maior

---

<sup>313</sup> Klibansky, Panofsky e Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 247 e *passim*

<sup>314</sup> Mário Saa, *As memórias astrológicas de Camões*, p. 146.

<sup>315</sup> Ver Luís de Albuquerque, «A astrologia e Gil Vicente» em *Estudos de História* (Coimbra, 1974), I, pp. 1-45 e Francisco Bettencourt, «Astrologia e sociedade no século XVI : uma primeira abordagem», *Revista de história económica e social*, 8, 1981, pp. 43-76. Não é este o lugar apropriado para uma discussão das opiniões de Camões acerca do livre-arbítrio. É curioso ler que a um leitor seiscentista parecia fatalista de mais: ver Richard A. Preto-Rodas, «Uriel-Gabriel da Costa : Heir to the Rationalism of the Portuguese Renaissance» em *The Portuguese World in the Time of Camões*, editado por Alfred Hower and Richard A. Preto-Rodas (Gainesville, 1985), pp. 22-30 (26).

que a deles. Mais uma vez, a autobiografia, a crença no seu próprio horóscopo, não é um fim em si, mas mais uma arma ao dispor do artista literário. O autor do epitáfio de Camões, um dos primeiros juízos existentes acerca da vida e obra do poeta, tinha razão em supor que a tristeza da vida de Camões se ligava com a sua grandeza de escritor. Mas foi só porque Camões sabia como fazer uso literário da sua biografia que pôde ser assim.

CAMÕES E O MITO DE CIRCE<sup>316</sup>

O mito de Circe é um dos mais intrigantes que a antiguidade clássica nos legou. A sua presença na obra de Camões é apontada por organizadores e comentadores da obra épica e lírica do poeta, mas não conheço nenhum levantamento sistemático das referências ao mito. Mesmo a Professora Maria Helena da Rocha Pereira, a quem devemos um artigo importante sobre as ressonâncias portuguesas de Medeia, também feiticeira e, para os mitógrafos, sobrinha de Circe, pouco nos diz acerca dela, nem mesmo no estudo do tema da metamorfose na poesia camoniana.<sup>317</sup>

Circe, filha do sol, era uma feiticeira poderosa e maléfica, senhora de uma ilha mágica de uma beleza rara. A história mais conhecida acerca dela vem na *Odisseia*, Livro X, em que os companheiros de Ulisses se transformam em porcos depois de terem ingerido uma beberagem preparada pela deusa. O próprio Ulisses, porém, protegido por Hermes, bebe do cálice encantado sem consequências funestas, e obriga Circe a restituir os marinheiros à sua humanidade. Logo depois torna-se o amante da feiticeira que, pela sua parte, muda dramaticamente de carácter, acabando por prestar ajuda valiosa aos viajantes. O episódio homérico parece exprimir o medo, mas ao mesmo tempo o encanto provocados pela sexualidade feminina.<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Queria agradecer à Dr.<sup>a</sup> Lia Noémia Correia Raitt e à Dr.<sup>a</sup> Catarina Fouto a sua valiosa ajuda na redacção em português desta comunicação.

<sup>317</sup> MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA, "O mito de Medeia na Poesia Portuguesa", *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1972, pp. 15-36 e *ead.*, "O tema da metamorfose na poesia camoniana", em *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1988, pp. 45-67.

<sup>318</sup> ALFRED HUEBECK and ARIE HOEKSTRA, *A Commentary on Homer's Odissey*, 3 vols., Oxford, Clarendon, 1989, II, p. 51: "she is a a highly individual character, full of

Camões nunca narra a história por extenso, mas refere-se-lhe em várias ocasiões, sobretudo na lírica, salientando sempre o poder transformador de Circe, a sua beleza e a sua ferocidade ou, com mais propriedade, porque na tradição mitológica ela é associada ao mundo animal, a sua natureza ferina. Com efeito, para ele também o mito parece exprimir o medo e o encanto provocados pela sexualidade feminina. Mas antes de entrar neste aspecto da sensibilidade camoniana, é necessário reflectir um pouco sobre os problemas menos aliciantes da crítica textual, e sobretudo da atribuição.

“Um mover d’olhos brando e piadoso”, que saiu impresso nas edições das *Rimas* de Camões de 1595 e 1598, é um soneto conhecidíssimo e muito comentado. Nele há uma célebre referência a Circe, e ao “mágico veneno / Que pôde transformar meu pensamento”. No entanto, o Prof. Leodegário de Azevedo Filho considera-o “de autoria camoniana contestada”, e, a meu ver, as restrições impostas pelo camonista brasileiro são de tomar muito a sério. Depois do trabalho dele já não é possível aceitar as atribuições tradicionais, e a inclusão de qualquer poesia no cânone tem de justificar-se.

Azevedo Filho segue um critério estrito, pelo qual uma composição tem de ter pelo menos três testemunhos quinhentistas incontestados para entrar no rol das poesias verdadeiramente camonianas, o *corpus minimum*, na terminologia da escola camoniana brasileira. Posteriormente, o tríplice testemunho foi reduzido a dois apenas, contanto que um deles seja manuscrito.<sup>319</sup> Mesmo assim, “Um mover d’olhos” continua a ficar excluído, por ser-nos conhecido unicamente através da tradição impressa. Além disso, foi deitada uma espécie de bola preta contra o soneto, na forma da rubrica do *Cancioneiro Fernando Tomás* que o atribui a outro poeta. No entanto, o próprio Prof. Azevedo Filho não vê o cânone como

---

contradictions, yet no less convincing or compelling. Indeed, part of her fascination lies in the multi-faceted nature of her character: daemonic and threatening on the one hand; on the other, offering aid and protection... a goddess, cold, distant, majestic, and at the same time a woman, warm, caring and direct.”

<sup>319</sup> Ver LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO E FILHO, *Lírica de Camões: 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985, pp. 186 ss.

coisa fixa para todo o sempre, e diz, no primeiro volume da sua edição da lírica:

Por certo, muitos poemas possivelmente camonianos deixaram de entrar no corpus por nós constituído, o que não significa qualquer espécie de prova negativa. Quer apenas dizer que tais poemas devem aguardar a sua hora para integrar o corpus, sempre à luz de novos testemunhos quinhentistas...<sup>320</sup>

Por isso, “Um mover d’olhos”, encontra-se no *corpus addititium*, grupo de composições “que não apresentaria o mesmo grau de certeza do *minimum* no que respeita à questão da autoria”.<sup>321</sup> No entanto, pode haver uma outra prova, além de um testemunho manuscrito ou impresso, que nos leve a pensar que uma dada poesia é de Camões. Refiro-me, como é óbvio, à prova textual e estilística de que me vou servir na presente exposição.

Porém, antes de lá chegar, é necessário considerar a prova supostamente negativa contida na folha 163v do *Cancioneiro Fernando Tomás*. Aí aparece um soneto, parecido com “Um mover d’olhos”, mas não idêntico a ele, atribuído a Estevão Roiz. Deve dizer-se, em primeiro lugar, que as atribuições do cancionero são muitas vezes pouco críveis. Isto não é de surpreender, porque a compilação, feita durante os reinados dos Filipes, chegou até nós numa única cópia que data provavelmente do século XVIII.<sup>322</sup> Um exemplo de uma atribuição duvidosa é a chamada “Elegia a Sílvia” que, segundo o cancionero, é de António Ferreira mas que é mais verosimilmente de Diogo Bernardes.<sup>323</sup> O soneto em questão não está incluído na impressão das *Rimas* de Estevão Rodrigues de Castro, que saiu

---

<sup>320</sup> AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões*, I, p. 189.

<sup>321</sup> MARINA MACHADO RODRIGUES, “Sobre a constituição do corpus addititium na Lírica de Camões”, em *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1997, pp. 81-92 (81).

<sup>322</sup> CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *O Cancioneiro Fernando Tomás*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 17-18 e Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, I, p. 81.

<sup>323</sup> Ver ANTÓNIO FERREIRA, *Poemas Lusitanos*, ed. T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 36-7.

em Florença em 1623, e além da atribuição do cancionero, nada prova que seja do poeta e sobretudo médico de fama europeia. Tão-pouco parece ser de Camões. Como Jorge de Sena notou, “tem... um esquema de rimas de tercetos totalmente não-camoniano: ced edc”<sup>324</sup>. Na opinião do organizador da edição moderna das *Rimas* de Rodrigues de Castro, a poesia é “livre imitação” do soneto normalmente atribuído a Camões.<sup>325</sup> Em conclusão, podemos dizer que o soneto de Estevão Roiz, se é realmente dele, em nada contribui para o problema de autoria de “Um mover d’olhos”.

Vamos agora considerar as razões estilísticas que nos podem induzir a atribuir a poesia a Camões. Quem faz a crítica textual camoniana por meio da estilística corre o risco de incorrer em sérios erros, como foi o caso do Prof. Roger Bismut, cujo livro sobre o assunto foi dura mas justamente criticado.<sup>326</sup> O mais pernicioso destes erros é o uso de argumentos circulares do tipo apontado pelo Prof. Emmanuel Pereira Filho: “para estabelecer o cânone vamos a uma análise estilística que, para ser válida, pressupõe pesquisas só exequíveis... a partir do cânone”<sup>327</sup>. Por esta razão, na presente exposição as comparações far-se-ão sempre com poesias de cuja autoria camoniana ninguém duvida.

Vejamos quais são os aspectos estilísticos que ligam o soneto ao resto da produção camoniana. É apresentada aqui a versão da Prof. Cleonice Berardinelli:

Um mover d’olhos brando e piadoso,  
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,  
Quase forçado; um doce e humilde gesto,  
De qualquer alegria duvidoso;

---

<sup>324</sup> JORGE DE SENA, *Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular*, Lisboa, Portugal, 1969, p. 39.

<sup>325</sup> ESTEVÃO RODRIGUES DE CASTRO, *Obras Poéticas*, ed. GIACINTO MANUPELLA, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1967, p. 358.

<sup>326</sup> ROGER BISMUT, *La Lyrique de Camões*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1970. Há uma crítica pertinente de VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, “Notas sobre o cânone da lírica camoniana (ii)”, re-editada em *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 73-100 (89-97).

<sup>327</sup> Citado por AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões*, I, p. 181.

Um despejo quieto e vergonhoso,  
Um repouso gravíssimo e modesto,  
Ûa pura bondade, manifesto  
Indício da alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar, ùa brandura,  
Um medo sem ter culpa, um ar sereno,  
Um longo e obediente sofrimento:

Esta foi a celeste formosura  
Da minha Circe, e o mágico veneno  
Que pôde transformar o meu pensamento.<sup>328</sup>

À primeira vista, parece um daqueles retratos da dama amada, tão frequentes no século XVI português, que podiam ser atribuídos a uma multidão de poetas. Contudo, muitos leitores, ao longo dos séculos, têm visto no último terceto alguma coisa fora do comum. Nele o poeta estabelece uma comparação entre a dama “doce e humilde” e Circe, a poderosa e violenta deusa dos gregos que transformava os seres humanos em brutos ou monstros, por meio de artes mágicas. Em “Um mover d’olhos”, a identificação dela com a amada tem um efeito realmente paradoxal e perturbador, em grande parte devido à nota sinistra implicada na palavra “veneno”, que contrasta com a serenidade dos vv. 1-12. Com efeito, é o dramatismo do soneto português que o separa do soneto de Petrarca no qual Camões se inspirou:

Grazie ch’a pochi il cielo largo destina:  
Rara vertù, non già d’umana gente,  
Sotto biondi capei canuta mente,  
E’n umil donna alta beltà divina;

---

<sup>328</sup> *Sonetos de Camões*, edição e notas por CLEONICE SERÔA DA MOTTA BERARDINELLI, Paris, Touzot, 1980, p. 93. Modificámos unicamente o ponto final do verso 4 em ponto e vírgula.

Leggiadria singulare et pelegrina,  
E'l cantar che ne l'anima si sente,  
L'andar celeste, e'l vago spirto ardente,  
Ch'ogni dur rompe, et ogni alteza inchina;

E que' belli occhi che i cor' faruno smalti,  
Possenti a rischiarar abisso et notti,  
E t'orre l'alme a' corpi, et darle altrui;

Cor dir pien d'intelleti dolci et alti,  
Coi sospiri soave-mente rotti:  
Da questi magi transformato fui.<sup>329</sup>

Em “Um mover d’olhos” contrapõem-se frontalmente Circe, a deusa sensual, até bestial, e a visão de uma dama espiritualizada. Petrarca, pelo contrário, parece misturar aspectos físicos e espirituais de Laura, sem insistir no contraste entre eles. Laura tem “biondi capelli” e “canuta mente”, e igualmente “belle ochi” e “dir pien d’intelleti”. Rita Marnoto nota como o soneto 213 do *Canzoniere* não é uma composição inteiramente harmoniosa. Existe nele a fisicalidade, como acabamos de ver, e também, através da palavra *magi*, “o tema pagão da fatalidade e das tentações de amor”.<sup>330</sup> Mas a simples palavra *magi* inspirou em Camões uma reacção muito mais forte, a evocação de Circe e o seu “mágico veneno”.

Porém, antes de concluir esta parte da minha exposição, queria focar outra característica do soneto que parece tipicamente camoniana, e esta é a ambiguidade que a curta poesia exprime, particularmente em relação a Circe. Com certeza, não é fácil discernir o pensamento do vate, como se pode comprovar examinando as opiniões muito contraditórias da crítica acerca da pequena poesia. Para Faria e Sousa, a inclusão de Circe no último terceto é praticamente uma ironia, e o sentido do soneto é que quem ama uma dama toda espiritual não precisa de artes mágicas:

---

<sup>329</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, ed. Ugo Dotti, 2 vols., Roma, Donzelli, 1996, II, 590-1.

<sup>330</sup> RITA MARNOTO, “Camões, Laura e a Bárbara Escrava”, *Mãthesis*, 6, 1997, 77-103 (91).

“ni ay yerbas como una Belleza qual la que ahi queda descrita”.<sup>331</sup> Já no século xx, Rodrigues Lapa também se esforçou por ver o poema num sentido positivo: para ele a dama é distinta de Circe porque “seduziu Camões, transformando-o num homem melhor”.<sup>332</sup> Nem um, nem outro queria aceitar o que parece ser a violência do contraste entre o “ar sereno” e “longo e obediente sofrimento” da amada e a Circe fascinante mas perigosa. No entanto houve outros leitores sensíveis à nota sinistra do final do soneto, como Rita Marnoto, por exemplo, autora de um estudo magistral sobre o petrarquismo português.<sup>333</sup> A significação do terceto não é difícil de desvendar. Mas nele manifesta-se aquele gosto do paradoxo que, segundo Aguiar e Silva, é uma característica do estilo maneirista de que Camões é um alto exemplo.<sup>334</sup>

No entanto, quem consulte a sempre útil *Micrologia camoniana* de João Franco Barreto verá que Circe tem um lugar destacado no imaginário de Camões, na obra épica mas sobretudo na lírica.<sup>335</sup> Da obra lírica Barreto (que certamente acreditava na autenticidade camoniana do soneto) cita, além de “Um mover d’olhos”, duas odes, a VIII, “Aquele único exemplo” e a IV, “Fermosa fera humana”. A ode VIII, a única publicada em vida do poeta, é um elogio do livro do médico Garcia da Orta, no decurso do qual Camões fala de “aquelas doutas e protervas / Medea e Circe”.<sup>336</sup> A palavra “protervo”, não registada no Dicionário da Academia das Ciências, significa em latim “violento”, além de “desavergonhado”, e estas duas noções vão caracterizar o retrato que o poeta nos pinta de Circe sempre que ela é mencionada. Na ode IV, a “fermosa fera humana” a quem Camões se dirige no primeiro verso é identificada como

---

<sup>331</sup> MANUEL DE FARIA E SOUSA, *Rimas várias de Luís de Camões*, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685, vol. I, p. 88.

<sup>332</sup> LUÍS DE CAMÕES, *Líricas*, ed. RODRIGUES LAPA, Lisboa, Textos Literários, 1970, p. 39n.

<sup>333</sup> Rita Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1997, p. 580.

<sup>334</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 38-9.

<sup>335</sup> João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, ed. Luís Fernandes de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal, Lisboa, IN-CM, 1982, pp. 219-21.

<sup>336</sup> Lírica de Camões, 3. II, *Odes*, ed. L. A. de Azevedo Filho, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 82.

a “amada Circe minha” do começo da segunda estrofe, que “[folgues] de te queimar em flamas várias”, sendo pouco mais que uma prostituta.<sup>337</sup> Esta Circe não transforma os homens em animais; antes é, ela própria, por um tipo de transferência mitológica, “uma fera”. No entanto, Camões entrega-lhe a “doce liberdade”. Mais tarde lembra-lhe que ela também podia sofrer de amores e até suicidar-se por causa deles, como a poeta Safo. Mas, ambíguo sempre que se fala de Circe, Camões muda de opinião e implora ao deus do Amor que a salve da morte: “Toma-a nas asas tuas / Minino pio, ilesa sem perigo”. No entanto, a vontade do poeta é contrariada pela deusa Némesis, que a condena.

Ambas as odes são autenticamente camonianas, segundo o critério estabelecido pelo Prof. Leodegário. Além destas referências, apontadas já no século XVII por Barreto, há uma outra, de grande importância para o estudo que se segue, na canção X, ll. 81-100:

Não sei como sabia estar roubando  
Com [os] raios as entranhas, que fugiam  
Pelos olhos pera ela sotilmente!  
Pouco a pouco inv[is]íveis lhe saíam,  
85 Bem como do véo úmido exalando  
Está o sutil humor com o sol ardente.  
Em fim, o gesto puro e transparente,  
Pera quem fica baixo e sem valia  
Este nome de belo e de fermoso;  
90 O doce e piadoso  
Mover de olhos, que as almas suspendia,  
Foram as ervas mágicas, que o céu  
Me fez beber; as quais, por longos anos,  
Noutro ser me tiveram transformado,  
95 E tão contente de me ver trocado,  
Que enganava as mágoas com os enganos;

---

<sup>337</sup> Id., p. 155.

E diante dos olhos punha o véo  
Que me incubrisse o mal que assi creceo,  
Como quem com afagos se criava  
100 Daquele pera quem crescido estava.  
(Ed. de Azevedo Filho)

Aqui o poeta não menciona o nome de Circe mas, segundo Maria de Lurdes Saraiva, tem-na em mente ao falar das “ervas mágicas, que o Céu me fez beber” e que o transformou “noutro ser”.<sup>338</sup> Há também um paralelismo entre o primeiro verso do soneto, “Um mover de olhos brando e piadoso” e os vv. 90-1 da canção, “o doce e piadoso mover de olhos”, frase que não aparece na fonte comum, o soneto 213 do *Canzoniere* de Petrarca. Além disso, na estrofe anterior chama-lhe “aquela humana fera tão ferrosa, /Suave e venenosa” (vv. 69-70), linguagem que lembra o “mágico veneno” do soneto e a “ferrosa fera” da ode IV. A insistência no contraste entre uma visão espiritual e a realidade dolorosa é uma indicação de que o mesmo autor, Camões, foi responsável pelo soneto, pela ode e pela canção. Outras indicações são as correspondências linguísticas já apontadas, e o fascínio com a figura bela mas sinistra de Circe. São todos estes aspectos estilísticos do soneto que levam a pensar que o poema deve ser restituído ao cânone camoniano.

Vamos tentar sintetizar a visão que Camões nos dá de Circe ao longo da sua obra lírica. É uma visão sinistra e sombria, de contornos pouco precisos. A Circe de Camões nada tem a ver com as imagens límpidas dos livros de infância em que se narra o encontro de Ulisses com a deusa na ilha mágica. O poeta certamente conhecia a história, mesmo que não tivesse lido a *Odisseia*, como afirma Frederico Lourenço, porque vem também no livro XIV das *Metamorfoses* de Ovídio.<sup>339</sup> Mas Camões

---

<sup>338</sup> LUÍS DE CAMÕES, *Lírica Completa*, vol. III, ed. MARIA DE LURDES SARAIVA, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 70.

<sup>339</sup> FREDERICO LOURENÇO, “Camões, Leitor da *Odisseia*?”, em *Grécia Revisitada*, Lisboa, Cotovia, 2004, pp. 259-66. Mais recentemente, HÉLIO J. S. ALVES trouxe uma contribuição importante ao debate, em “Presença da *Odisseia* em Camões”, *Revista Camoniana*, 3ª série, 17, 2005, pp. 39-47.

pensava na deusa em termos pouco claros. Circe fica sendo uma figura muito ambígua, uma imortal, dotada de poderes sobrenaturais, mas ao mesmo tempo estreitamente ligada ao mundo dos animais. O poeta tem com ela uma relação complexa: conhece a sua violência e os seus apetites imorais, mas aceita-a como é. Desta maneira, ela é a “fermosa fera” da ode IV mas também a “amada Circe minha” da mesma ode e a “minha Circe” do soneto, capaz da mais abominável violência, como as palavras “mágico veneno” indicam.

A visão de Camões impressiona-nos também pela sua falta de alegorismo. Nisto ele parece ir contra toda a tradição que o precede. A lenda de Circe já era tratada alegoricamente mesmo na Antiguidade Clássica, e podem-se detectar duas correntes de pensamento filosófico-moralista que persistem até ao Renascimento, embora não na obra do vate português. Uma representação por Horácio, trata a deusa francamente como prostituta, *meretrix*, condena a gula e a estultice dos companheiros de Ulisses, e considera o herói, que não bebeu da copa mágica da deusa, um exemplo de *virtus e sapientia*:

Rursus, quid virtus et quid sapientia possit,  
Utile proposuit nobis exemplar Ulixen...  
Sirenum vocês et Circae pocula nosti;  
Quae si cum sociis stultus cupidusque bebisset  
Sub domina meretrice fuisset turpis et excors,  
Vixisset canins immundus vel amica luto sus.<sup>340</sup>

Na *Eneida*, Circe, referida no Livro VII, foi lida pelo comentador romano Sérvio em termos alegóricos, nisto seguido por comentadores mais modernos, como Nicholas Horsfall. Para Sérvio, como para Horácio, a deusa não passava de prostituta.<sup>341</sup> Mais tarde Boccaccio retoma a temática da

---

<sup>340</sup> HORÁCIO, *Epist.*, I.2 ll. 17-8 e 23-6.

<sup>341</sup> NICHOLAS HORSFALL, *Virgil, Aeneid 7 A Commentary*, Leiden, Brill, 2000, p. 58. SÉRVIO, *In Vergili carmina commentarii*, ed. GEORGIUS THILO, vol. II, Lípsia, Teubner, 1883, p. 127, comenta o passo virgiliano (VII, l. 19) assim: “Dea saeva aut per se, aut herbis potentibus saeva. Circe autem ideo Solis fingitur filia, quia clarissima meretrix fuit, et nihil est sole

prostituição da deusa e da imprudência dos homens que se degradavam para obter os seus favores.<sup>342</sup>

Além desta corrente interpretativa, de característica nitidamente moralista, havia outra, mais metafísica e neoplatônica. Já Porfírio (século III depois de Cristo) vê a fábula como uma alegoria das experiências da alma depois da morte. Dois séculos mais tarde Boécio explica que agir mal resulta na transformação do ser humano em besta e na perda da condição divina. No Metro III retoma outros aspectos psicológicos da fábula: se o corpo dos companheiros de Ulisses muda de natureza, o ânimo continua sendo o mesmo, havendo portanto a possibilidade de os homens terem consciência do mal que fazem.<sup>343</sup>

A figura da Circe pecaminosa, de quem o bom cavaleiro devia fugir, persiste mesmo nas epopeias renascentistas, no *Orlando Furioso* de Ariosto, obra conhecida por Camões, e na *Fairie Queene* do poeta inglês Edmund Spenser, de que os primeiros três livros saíram em 1590. Nos Cantos 6-7 do *Orlando Furioso*, Ariosto narra a sedução pela maga Alcina do cavaleiro Ruggiero de uma forma que já lembrou a muitos a ilha mágica de Circe e a sua sedução de Ulisses. Não falta na história a transformação dos homens em animais, nem a evocação de uma natureza paradisíaca. No entanto, Ariosto difere do modelo homérico com a revelação de que a beleza de Alcina é ilusória e que ela é, na realidade, fraudulenta e feia. Na opinião de muitos

---

clarius. Haec libidine et blandimentis homines in ferinam vitam ab humana deducebat, ut libidini et voluptatibus operam darent: unde datus est locus fabulae.” FULGÊNCIO, mitógrafo do século V depois de Cristo, repete SÉRVIO, usando quase as mesmas palavras, *Mytographi Vaticani I et II*, ed. PÉTER KULCSÁR, Turnhout, Brepols, 1987, p. 284.

<sup>342</sup> BOCCACCIO, *De genealogia deorum*, Livro IV, cap. XIV, in *Tutte le operi*, ed. VITTORE BRANCA, Milão, Modadori, 1998, vols. VII-VIII, p. 402: “sed ego potius credo hanc formositate sua multos in dilectionem sui traxisse mortales, qui sese, ut eius merentur gratiam, que meretricum absque pecunia consequi non potest, illecebris variis ut dona portarent miscuisse, et sic eas induisse formas, que officii congruebant, quas Ulixes, id est prudens homo, non induit.”

<sup>343</sup> Para PORFÍRIO, ver ROBERT LAMBERTON, *Homer the Theologian*, Berkeley, Univ. of California Press, 1986, pp. 115-9, BOÉCIO, *De consolatione philosophiae*, ed. por CLAUDIO MORESCHINI, Munique, Teubner, 2000, p. 111, Livro IV, metro III e a glosa que o precede: “Ita fit ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam”. Segundo o glosador GUILHERME DE CONCHES (século XII): “sed animos non mutat, quia, quamvis errent corrupti temporalibus, tamen cognoscunt se errasse”, LODI NAUTA, *William of Conches and the Tradition of Boethius “Consolatio Philosophiae”* (Doctoral dissertation Rijksuniversiteit Gronigen, 1999), p. 234.

comentadores, incluindo os que escreviam na época renascentista, há uma lição moral a tirar da história. Na *Fairie Queene* há um episódio parecido, quando Sir Guyon encontra a feiticeira Acrásia, cujo próprio nome, derivado do grego, sugere o vício da intemperança. O cavaleiro, horrorizado pelo que vê, destrói “all those pleasant bowers, and Pallace braue” (Book II, xii, stanza 83).<sup>344</sup> O significado alegórico é mais que evidente.<sup>345</sup>

Contudo, não falta um elemento de ambiguidade nas palavras dos épicos renascentistas. A beleza, tanto da ilha de Alcina como do Bower of Blisse spenseriano, leva alguns críticos a ver nas descrições algo do poder transformador da própria poesia.<sup>346</sup> Segundo esta óptica, Ariosto e Spenser partilhariam da magia de Alcina ou de Acrásia mas, mesmo assim, negar por completo a lição alegórica das epopeias italiana e inglesa parece impossível.

No entanto, o Camões lírico vê a história em termos completamente diferentes. Era impossível ele não ter pelo menos algum conhecimento das interpretações moralistas da fábula. Conhece, por exemplo, a tradição que associa Circe à prostituição, ou não teria escrito a Ode IV, mas nem por isso a rejeita, como vimos. Não nega, bem pelo contrário, os aspectos sinistros da deusa, mas aceita-os, como aceita também, e sem remorsos, os encantos físicos e até psíquicos que ela proporciona. Ao meu ver, um dos aspectos mais modernos da poesia camoniana é a sua insistência na verdade da experiência pessoal. Quando, na Canção X, por exemplo, narra as vicissitudes da própria vida, não é para tirar delas alguma lição de moral. Como ele diz no fim:

Nem eu delicadezas vou cantando  
Co gosto do louvor, mas explicando  
Puras verdades já por mim passadas. (vv. 246-8)

---

<sup>344</sup> “Todos aqueles jardins agradáveis e o nobre palácio.”

<sup>345</sup> Ver GARETH ROBERTS, “Circe”, em *The Spenser Encyclopaedia*, ed. A. C. Hamilton, Toronto University Press, 1990.

<sup>346</sup> Ver a discussão em ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, 1987, pp. 126-30 e EDMUND SPENSER, *The Fairie Queene*, ed. A. C. Hamilton, London, Longman, 1977, p. 168.

Na canção em que, lembremos, Circe tem o seu papel, as puras verdades passadas pelo poeta são, muitas vezes, paradoxais. Como é que o sujeito lírico, atormentado pelo sofrimento amoroso, não consegue livrar-se dele, mesmo sabendo que o amor só traz desgosto? Como é que se deixa seduzir pela bela Circe, sabendo que ela não passa de uma fera imoral que se dá a muitos? São os mistérios da sexualidade humana que Camões enfrenta com coragem, sem encontrar neles qualquer explicação, moral ou outra.

Será possível falar de Circe também n'*Os Lusíadas*, como nas epopeias italiana e inglesa? Creio que sim, apesar de ela ser mencionada só duas vezes, e com poucas palavras. No canto VI. 24, o narrador descreve os amores não correspondidos da deusa com Glauco, cuja amante, Cila, ela pune, usando um “feio engano”. A referência parece-me ser de some-nos importância, embora seja mais uma indicação de como o poeta evita falar de Circe em termos precisos. Para ele, ela era uma figura detentora de segredos cujos mistérios mais íntimos era impossível penetrar. Por isso aqui, como sempre quando se trata de Circe, o poeta evita entrar em pormenores. Assim, o leitor tem de lembrar-se de que Cila, que fora uma bela ninfa, se viu transformada pelas artes mágicas da deusa num monstro horrendo.

A outra referência é muito mais significativa. No final do seu longo discurso ao xeque de Melinde, Vasco da Gama fala com desdém de “magas Circes” na sua condenação das fantasias de Homero e Virgílio (V. 88). Num artigo editado há quase quinze anos, tentei mostrar como a lista de personagens mitológicas elaborada por Gama, que inclui, além de Circe, Polifemo, as Sereias, os Cícones, os comedores do loto, Palinuro, os deuses dos ventos, Calipso, as Harpias, e a visita de Eneias aos Infernos, está muito longe de ser uma enumeração de fábulas sem significado.<sup>347</sup> É antes o programa narrativo de grande parte da viagem à Índia, embora Gama, hostil à poesia, não o reconheça como tal. É claro que o chefe português – que, como sabemos, não é dos mais expeditos – não sabe que

---

<sup>347</sup> “Narrative Voice, Irony, and the Defence of Poetry in *Os Lusíadas*”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 2, 1993, 251-9 (254-8). Ver Cap. 17 do livro presente.

deve a sua imortalidade às palavras de um mero poeta, mas Camões, esse sim, o sabe e proclama o facto nas estrofes com que põe fim ao canto.

Qual é o papel de Circe na narrativa d'*Os Lusíadas*? Não seria muito ousado ver a Ilha dos Amores como mais uma versão renascentista da ilha mágica de Circe, em cujos deleites físicos os companheiros de Gama se refocilam depois das privações da viagem. Até se transformam em animais:

Isto dito, veloces mais que gamos,  
Se lançam a correr pelas ribeiras.  
Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos,  
Mas, mais industriosas que ligeiras,  
Pouco a pouco sorrindo e gritos dando,  
Se deixam ir dos galgos alcançando. (IX. 70)

Assim, os nautas, ao verem as deusas pela primeira vez, são comparados primeiro com cervos e depois com cães. A comparação é retomada na estrofe 74, com a descrição do marinheiro que persegue a ninfa dentro da água: “Qual cão de caça, sagaz e ardido... / assi o mancebo / Remete à que não era irmã de Febo” (porque ao ser vista nua não reage mal, como Diana, irmã de Febo ou Apolo). Enquanto isto se passa “pelas sombras, entre as flores”, o comandante “logra os seus amores” (IX. 87) com a bela Tétis, precisamente como Ulisses com Circe, num palácio no meio da ilha.

A persistência da imagem canina indica como, para Camões, a Ilha de Vénus é também a ilha de Circe, deusa a uma vez bestial e bela. Creio que é possível afirmar isto, mesmo em face de um crítico como o americano Bartlett Giamatti, que diz categoricamente da ilha camoniana: “There is no irony to this garden, no revelation of ugliness beneath the beauty. There is no Circe here. Venus is for delight, not delusion.”<sup>348</sup> Vê-se das palavras de Bartlett Giamatti que ele concebe Circe unicamente dentro da tradição moralista, enquanto para Camões ela é a expressão da realidade inelutável da sexualidade humana. O nosso poeta nem condena nem rejeita

---

<sup>348</sup> *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton University Press, 1969, p. 225.

a fisicalidade que a comparação com a deusa implica, mesmo num episódio que acaba com a visão celestial da “grande máquina do Mundo / Etérea e elemental...” (X, 80).

Aqui insistiu-se muito na originalidade do Camões lírico em não querer seguir a tradição milenária da interpretação alegórica do mito de Circe. Surge logo uma eventual contradição quando se fala d’*Os Lusíadas*, porque, como todos sabemos, a Ilha dos Amores é uma alegoria da vida virtuosa. Como o próprio poeta nos diz; “outra coisa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada” (IX. 89). Mas note-se que esta alegoria nada tem de moralista, e não abrange a figura de Circe: na ilha camoniana não se aprendem lições de como evitar as tentações sensuais, como em Ariosto ou Spenser.

A misteriosa Circe camoniana reúne em si características opostas: o físico e o espiritual, o divino e o bestial. É a sua complexidade que torna impossível qualquer alegorização, quer na lírica, quer na épica. Nebulosa, sinistra, mas sempre bela, representa – simboliza, talvez – a dúvida subjacente à concepção do mundo do poeta.

**Summary:** In the first part of the article there is a discussion of the famous sonnet “Um mover d’olhos, brando e piadoso”, whose attribution to Camões has recently been questioned. The view put forward here is that the poet’s ambiguous attitude to Circe, a mixture of attraction and repulsion, is similar to that found in other poems undoubtedly by Camões and that the sonnet is, therefore, also by him. The article concludes with an assessment of the originality of Camões’s attitude to the myth. Unlike the poets and other writers who, from antiquity onwards, have given the story of Circe an allegorical meaning, Camões avoids moralizing allegory. The complexity of his vision seems to represent his doubts about feminine sexuality.

**Key Words:** Circe; mythology; allegory.

(Página deixada propositadamente em branco)

**VOZ NARRATIVA, IRONIA E A  
DEFESA DA POESIA N'OS LUSÍADAS**

É normal considerar uma voz narrativa onisciente como algo essencial ao texto épico. Contudo, em muitas epopeias, nas quais se incluem *Os Lusíadas*, a voz narrativa onisciente não é a única voz de que o leitor se apercebe. Há outras vozes, as das personagens que narram as histórias em que estão pessoalmente envolvidas. A sua perspectiva é naturalmente diferente da do narrador onisciente, já que o conhecimento e percepção dos acontecimentos estão restringidos à sua experiência pessoal.

As epopeias, como *Os Lusíadas*, que começam *in medias res*, parecem recorrer a dois tipos de voz narrativa. “Uma vez que um autor mergulhou no meio de uma acção, tem necessariamente de voltar ao início. Contudo, já que se comprometeu a ter uma voz onisciente, a propriedade narrativa obriga que o regresso ao começo tenha uma motivação lógica e dramática”<sup>349</sup>. A solução óbvia para o problema que o próprio autor causara é usar uma personagem como narrador. Homero, na *Odisseia*, Virgílio e Camões, todos eles o fazem. Camões mergulha no seu relato da primeira viagem portuguesa à Índia quando a frota já se encontra a meio do caminho, ao largo da costa este de África. Em Melinde, os viajantes são acolhidos por um jovem rei, ou xeque, a quem o comandante português, Vasco da Gama, reconta as peripécias da viagem desde Lisboa e toda a história de Portugal. A narrativa de Gama ocupa quase três cantos (III, 3 a V, 98). Assim, está em conformidade com o padrão clássico e torna-se, tal como Ulisses ou Eneias, um narrador diferente do poeta onisciente.

---

<sup>349</sup> Rodney Delasanta, *The Epic Voice* (The Hague, Mouton, 1967), 29.30.

Segundo Delasanta, quando uma personagem da épica abraça um tal papel de narrador, a sua voz contrasta com a “quase-divindade” da voz onisciente e recorda o leitor da “natureza essencialmente humana do heroísmo épico”<sup>350</sup>. As proezas dos heróis da épica podem ser prodigiosas, mas são numa escala humana e capazes de serem alcançadas por seres humanos. A possibilidade de ironia à custa do herói torna-se uma realidade, facto de que Camões faz uso em momentos significativos do seu poema.

Os poetas épicos do Renascimento herdaram a técnica narrativa clássica, mas alteraram a natureza do narrador onisciente. Na *Odisseia* e na *Eneida*, este é virtualmente anónimo, mas T. R. Hart provou que, tanto Ariosto como Camões introduzem um cunho mais pessoal ao incluírem comentários moralizantes aos acontecimentos narrados nos seus poemas. Camões leva a intervenção pessoal ainda mais longe ao introduzir-se a ele próprio no poema como figura menor (X, 155)<sup>351</sup>. Tais intervenções tornam-se um dispositivo através do qual o poeta-narrador consegue fazer distinguir as suas opiniões das das personagens. Hart julga que Camões revela, assim, o quanto se afastara a sociedade portuguesa na Índia do período heróico das Descobertas, cerca de cinquenta anos antes. Porém, é também possível afirmar que o poeta se distancia das suas personagens por outro motivo, ou seja, para demonstrar a sua superioridade em relação às mesmas. Camões estava agudamente consciente de que os feitos heróicos podiam apenas ser comemorados se a eloquência do poeta lhes fizesse jus. Sem a voz do poeta, o herói seria esquecido.

A crítica recente d’*Os Lusíadas* tem atribuído uma significativa importância ao contributo de Camões no debate renascentista sobre os méritos relativos da carreira das armas e da carreira das letras. É bastante claro que, não obstante a sua vida aventureira como soldado e administrador no Oriente, Camões estava convencido da importância dos valores intelectuais, particularmente dos poéticos. Helder Macedo concluiu que Camões acreditava tão fortemente na capacidade do poeta de transformar e dar sentido aos acontecimentos que, em sua opinião, ‘a aventura não

---

<sup>350</sup> Delasanta, 15.

<sup>351</sup> Thomas R. Hart, “The Author’s Voice in *The Lusíads*”, *Hispanic Review*, 44 (1976), 45-55.

foi a viagem, é o poema<sup>352</sup>. Macedo nota a forma como Camões reforça a sua própria importância através de um mecanismo narrativo no qual coloca na boca das personagens as suas próprias palavras, deixando claro ao leitor, em simultâneo, que o está a fazer. É por esta razão, segundo Macedo, que Camões precede a narrativa do Gama no Canto III por uma invocação às Musas, para que lhe digam a ele (Camões) o que o herói tinha dito: 'Agora tu, Calíope, me ensina / o que contou ao rei o ilustre Gama' (III, 1)<sup>353</sup>. Esta invocação mostra como o Gama se tornou uma personagem num poema cujo autor é Camões.

É possível usar o argumento de Macedo, creio, para resolver uma dificuldade que muitos leitores encontraram n'*Os Lusíadas*. É talvez surpreendente que, num poema que se afirma como um registo de acontecimentos históricos, as personagens constantemente falem numa linguagem literária altamente elaborada que não tem qualquer tipo de verosimilhança. Mesmo as falas dos não-Europeus, como o rei de Melinde, estão repletas de alusões clássicas eruditas<sup>354</sup>. Contudo, sob a perspectiva aqui em discussão, é possível dizer que tal literariedade é uma indicação do que o poeta deu às suas personagens: uma voz eloquente, uma que, enquanto figuras históricas, nunca tiveram.

N'*Os Lusíadas*, Camões usa as duas estratégias narrativas referidas anteriormente para relembrar o leitor da dívida que as personagens do poema têm para com o poeta, e para separar o seu papel enquanto escritor do deles, meros executantes. É importante, contudo, realçar que Camões não contrasta a sua perspectiva dos acontecimentos com a das personagens da época durante toda a epopeia. Hart está indiscutivelmente certo ao pensar que Camões partilhava com as suas personagens o ideal heróico de Portugal como nação favorecida por Deus e destinada

---

<sup>352</sup> Helder Macedo, 'O braço e a mente. O poeta como herói n'*Os Lusíadas*', *Arquivo do Centro Cultural Português*, 16 (1981), 61-72 (70).

<sup>353</sup> Macedo, 61. As citações d'*Os Lusíadas* são retiradas da edição de Frank Pierce (Oxford, Clarendon Press, 1973). As referências são feitas na forma convencional, através de canto e estância.

<sup>354</sup> Há uma discussão interessante sobre esta questão em Ettore Finazzi-Agró, 'I Lusiadi e gli altri', in *Studi Camoniani* 80, ed. Giulia Lanciani (L'Aquila, Japadre Editore, 1980), 17-45.

a governar os povos pagãos do Oriente: ‘Nem Gama nem Camões exprime dúvidas acerca do valor da missão histórica da nação portuguesa’<sup>355</sup>. Apesar disso, quando a poesia passa a ser, por si própria, tema do poema, Camões e Gama divergem grandemente.

Camões coloca a sua defesa mais apaixonada da poesia no final do Canto V, imediatamente após a conclusão da narrativa do Gama. Usa a sua própria voz, para proclamar o valor da poesia como inspiradora de grandes feitos e para recordar a genuína admiração que os antigos tinham pela literatura, particularmente pelas obras de Homero e Virgílio. Cipião, César, Alexandre e Augusto eram patronos das artes e, em alguns casos, escritores eles próprios, mas Camões é forçado a reconhecer que homens deste cariz não existiam em Portugal. Ele teme que, se a poesia continuar a ser negligenciada, o impulso heróico possa vir a desaparecer. Combina este aviso com um ataque à própria família do Gama, em V, 94 e, com maior virulência, em V, 99:

Às Musas agradeço o nosso Gama  
O muito amor da Pátria, que as obriga  
A dar aos seus, na lira, nome e fama  
De toda a ilustre e bélica fadiga;  
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama  
Calíope não tem por tão amiga  
Nem as filhas do Tejo, que deixassem  
As telas de ouro fino e que o cantassem. (V, 99)

A irritação de Camões face à negligência a que a família Gama o votara é suavizada pela obscuridade da alusão erudita, mas perpassa, mesmo assim, através das referências polidas a Calíope, a musa do poema épico, e às ninfas do Tejo que são, n’*Os Lusíadas*, consideradas também as inspiradoras da poesia. O significado das palavras de Camões é que, afastada qualquer hipótese de recompensa material, apenas o patriotismo o inspira ao canto.

---

<sup>355</sup> Hart, 54.

Camões não falava apenas de si próprio ao escrever estes versos. O humanismo crescia lentamente em Portugal, e os aristocratas que D. Manuel enviara para comandar as forças no Oriente eram particularmente contra tudo o que se prendesse com literatura, mesmo até com o acto de escrita. O primeiro vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida, escrevendo ao rei de Goa, queixa-se amargamente de como essa tarefa não é digna de alguém do seu estatuto:

Pois que Vossa Alteza manda que das cousas que faço seja escritor, cousa que a mym sempre me pareceo mal dos homens de bem, falohey, com protestaço que o erro que nyso houver nom he per minha culpa.<sup>356</sup>

O seu sucessor no comando supremo, Afonso de Albuquerque, sabia compor epigramas pungentes, mas não deixava de detestar escritores. Um dos seus insultos para os infractores era “puetas da imdia”<sup>357</sup>. Das palavras de Camões parece possível antever que a família Gama perpetuou esta atitude até meados do século dezasseis e que o anti-intelectualismo era uma força viva aquando da composição d’*Os Lusíadas*.

O ataque directo de Camões ao seu herói no fim do canto V combina-se com algumas ironias mais subtis, possíveis através do uso do Gama como narrador restrito. Os críticos parecem não ter reparado que a famosa defesa da poesia por Camões e a crítica dos seus detractores segue imediatamente a longa narrativa de Gama e que, nas estâncias que servem de conclusão à narrativa, é expressa uma atitude em relação à poesia que o autor considera ofensiva. Torna-se necessário citar as estâncias relacionadas de forma completa:

Julgas agora, Rei, se houve no mundo  
Gentes que tais caminhos cometessem.  
Crês tu que tanto Eneias e o facundo

---

<sup>356</sup> Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, 4 vols. (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922), I. 910.

<sup>357</sup> *Cartas de Affonso de Albuquerque seguidas de documentos que as elucidam*, ed. Raymundo Antonio de Bulhão Pato, 7 vols. (Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1884-1935), I. 157.

Ulisses pelo mundo se estendessem?  
Ousou algum a ver do mar profundo,  
Por mais versos que dele se escrevessem,  
Do que eu vi, a poder do esforço e de arte,  
E do que inda hei-de ver, a oitava parte?

Esse que bebeu tanto da água Aónia,  
Sobre quem têm contenda peregrina,  
Entre si, Rodes, Smirna e Colofónia,  
Atenas, Ios, Argo e Salamina;  
Essoutro que esclarece toda Ausónia,  
A cuja voz altíssima e divina,  
Ouvindo, o pátrio Míncio se adormece,  
Mas o Tibre co som se ensorbece;

Cantem, louvem e escrevam sempre extremos  
Desses seus Semideuses, e encareçam,  
Fingindo magas Circes, Polifemos,  
Sirenas que co canto os adormeçam;  
Dê-m-lhe mais navegar à vela e remos,  
Os Cícones e a terra onde se esqueçam  
Os companheiros, em gostando o loto;  
Dê-m-lhe perder nas águas o piloto;

Ventos soltos lhe finjam e imaginem  
Dos odres, e Calipsos namoradas;  
Harpías que o manjar lhe contaminem;  
Descer às sombras nuas já passadas;  
Que por muito e por muito que se afinem  
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,  
A verdade que eu conto, nua e pura,  
Vence toda grandíloqua escritura! (V, 86-9)<sup>358</sup>

---

<sup>358</sup> A vírgula fulcral depois de ‘remos’ (est. 88) foi restaurada.

Estes versos rendem-se às mais variadas interpretações. Contudo, acima de tudo na mente do falante há um claro desprezo pela poesia. Na perspectiva do Gama, as preocupações de Homero e de Virgílio prendiam-se com o faz de conta: viagens impossíveis, criaturas fantásticas como Polifemo, Circe e as Sereias. O Gama acredita que a sua própria narrativa é bem mais interessante que as de Eneias e Ulisses porque – como ele afirma – é a ‘verdade nua e pura’. Há um imenso desdém nos repetidos conjuntivos das estâncias 88-89, como se Gama dissesse “deixem os poetas prosseguirem os seus cânticos e louvores, se quiserem; a minha linguagem pode ser menos elegante, mas pelo menos falo do que verdadeiramente aconteceu”.

Claramente, a opinião do narrador restrito sobre a poesia é em muito diversa da do narrador omnisciente. Camões partilhava a opinião do Gama de que os portugueses tinham, de facto, alcançado feitos com que os autores clássicos nem sequer imaginavam<sup>359</sup>. Contudo, continua a acreditar firmemente que o poeta tinha um papel essencial a representar ao dar aos acontecimentos um registo apropriado. Este segundo ponto é defendido por Camões explicitamente em V, 94, mas também emerge das palavras do próprio Gama, de duas formas distintas. A ironia, até mesmo o humor, está presente, uma vez que o narrador restrito não se apercebe do verdadeiro significado do que está a dizer.

Na estância 86, o herói revela a profundidade da sua incompreensão da natureza da poesia ao usar uma série de trocadilhos não intencionais. Aqui, Camões mostra que está, ele próprio, consciente do absurdo da situação de uma personagem de um poema que afirma detestar a poesia, já que os trocadilhos revelam a inconsciência de Gama de ser uma figura literária, tal como os heróis de Virgílio e Homero. No contexto da rejeição da literatura por parte do narrador restrito, a conotação literária de palavras como ‘arte’ ou ‘oitava’ deve ficar clara ao leitor. ‘Arte’ significa ‘arte’ no sentido estético, bem como enquanto ‘competência prática’, o sentido que Gama lhe atribuía. ‘Oitava’, que o narrador usa de forma bastante imprecisa para se referir a ‘uma pequena fracção’, é

---

<sup>359</sup> Ver, por exemplo, I. 11-13.

o nome comumente atribuído às estrofes que Camões usa ao longo do poema<sup>360</sup>. Não é acidental, assim, que as palavras ocorram no verso oitavo das estâncias, recordando o leitor de quanto a fala do narrador é controlado pelo poeta.

Nas estâncias 88 e 89 as limitações do conhecimento do narrador restrito são demonstradas de modo diferente. As aventuras narradas na *Odisseia* e na *Eneida* a qual ele se refere, com desdém, como ‘fábulas vãs’ podem ser vistas como muito semelhantes às aventuras em que ele próprio se viu envolvido. Gama, contudo, parece ignorar quão semelhante é a Ulisses e Eneias e cabe ao leitor, ou editor, estabelecer esses paralelos. Leitores e editores têm-se mostrado, contudo, relutantes em fazer essas comparações, pelo menos por escrito, apesar de não parecerem ter dificuldade em encontrar as fontes clássicas de muitos dos episódios da obra camonianiana. Numa ocasião, o famoso editor setecentista Faria e Sousa chegou mesmo a afirmar (com algum exagero) que a viagem de Vasco da Gama, tal como descrita n’*Os Lusíadas*, é totalmente baseada em material emprestado. Cada episódio na viagem é um reflexo de Homero e Virgílio e, segundo Faria e Sousa, Camões teria até excluído alguns momentos que teriam ocorrido na viagem, se não se encontrassem nos clássicos: ‘Al Gama sucedieron cosas dignas de memoria, que el Poeta passa en silencio, solo porque no tenian parecer com aquellas fabulosas, i admiradas, que iba imitando’<sup>361</sup>. Contudo, apesar de ser bastante fácil estabelecer uma comparação entre determinado episódio d’*Os Lusíadas* e os episódios paralelos em Homero ou Virgílio, a operação inversa parece menos simples de fazer. Se o fizermos, a lista de nomes que Gama usa da *Odisseia* e da *Eneida* revela-se uma lista de fontes, apesar de ele próprio não ter noção disso. Nem Faria e Sousa nem os editores modernos oferecem muita orientação ao leitor em V, 86-9, à parte das afirmações óbvias de que Polifemo et al. são personagens das epopeias antigas. Não perceberam inteiramente a estratégia narrativa de Camões, desenhada

---

<sup>360</sup> O nome completo da estrofe é “oitava real”.

<sup>361</sup> Luis de Camoens, *Lusíadas*, ed. Manoel de Faria e Sousa, 2 vols (Madrid, Juan Sanchez, 1639), V, 32.

para mostrar o quão errado Gama está na sua condenação da poesia. Isto pode ser comprovado em quase todos os incidentes que menciona.

*Circe, Polifemo e as Sereias.* A ninfa Circe (tal como Calipso, mencionada na estância 89), vivia numa ilha mágica e tornou-se amante de Ulisses<sup>362</sup>. A ilha mágica n'Os *Lusíadas* é a Ilha dos Amores dos cantos IX e X. Gama torna-se o amante da ninfa Tétis, soberana da ilha. O gigante Polifemo aprisiona Ulisses e os seus homens numa caverna perto da costa e bombardeia os navios com rochas quando os marinheiros conseguem finalmente escapar<sup>363</sup>. Ovídio conta a história do seu amor infeliz pela ninfa Galataea, filha de Nereu e Doris<sup>364</sup>. O reflexo desta narrativa n'Os *Lusíadas* é o gigante Adamastor, a personificação do Cabo da Boa Esperança e, desta forma, associado a linha costeira rochosa. Também ele se tinha apaixonado por uma ninfa do mar, Tétis, outra das filhas de Nereu e Doris (V, 37-60)<sup>365</sup>. O canto maravilhoso das Sereias tentou Ulisses a acostar na ilha delas e ouvir as profecias do futuro<sup>366</sup>. N'Os *Lusíadas*, as ninfas da Ilha dos Amores cantam e profetizam.

*Os Cícones e os Comedores de Loto.* Pouco depois da sua partida de Tróia, Ulisses e os seus homens chegam e saqueiam Ismaro, cidade dos Cícones. Ulisses deseja partir, mas os seus homens protelam. No dia seguinte, os Cícones regressam, reforçados pelos seus vizinhos, e uma batalha intensa decorre nos navios. Os gregos conseguem escapar apenas após a perda de alguns dos seus homens.<sup>367</sup> A primeira terra avistada pelo Gama depois de deixar para trás as ilhas atlânticas era um ponto na costa sudoeste de África. Depois de ter tratado com os nativos, um dos marinheiros, Veloso, acompanha-os ao interior, deixando a costa. Gama irrita-se por ter de ficar na praia. Em breve Veloso regressa, perseguido pelos africanos, que se revelam hostis, e é resgatado apenas após uma

---

<sup>362</sup> Homero, *Odisseia*, X, Calipso surge no Livro V.

<sup>363</sup> Homero, *Odisseia*, IX, 105 ff.

<sup>364</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, XIII, 750-897.

<sup>365</sup> As semelhanças entre Adamastor e Polifemo são claras, e Faria e Sousa apercebeu-se delas (V, 39). Contudo, não consegue fazer o reverso.

<sup>366</sup> Homero, *Odisseia*, XII, 165-200.

<sup>367</sup> Homero, *Odisseia*, IX, 39-61.

escaramuça, na qual o próprio Gama é ferido (V, 24-36). Há vários pontos de contacto entre estas duas histórias: o primeiro desembarque entre estrangeiros mais perigosos do que parecem, a irritação do comandante pelo atraso no re-embarque, o regresso dos nativos, a batalha junto à costa. No episódio dos comedores de loto, Ulisses envia dois homens e um mensageiro à praia, para fazerem reconhecimento. Estes comem o delicioso loto e não querem regressar a bordo<sup>368</sup>. As semelhanças deste episódio n'Os *Lusíadas* são menos óbvias, mas o que mais se aproxima acontece em Mombaça quando Gama envia dois homens a terra, para explorar a povoação. Estes são amigavelmente recebidos pelo deus Baco, disfarçado, e relatam ao seu comandante que não experienciaram senão 'contentamento e gosto', como todos os que tinham provado o loto (II, 15)<sup>369</sup>. Contudo, contrariamente a Ulisses, também o Gama é enganado, e a frota portuguesa é apenas salva por intervenção divina.

*Palinuro*: O piloto da estância 88 é Palinuro, que adormeceu ao leme e se afogou. Eneias lamenta que ele não tenha tido um enterro digno: 'Nudus in ignota, Palinure, iacebis harena'.<sup>370</sup> Muitos marinheiros pereceram na viagem à Índia e também o Gama sofre pelos que morreram e foram sepultados longe de casa:

Quão fácil é ao corpo a sepultura!  
Quaisquer ondas do mar, quaisquer outeiros  
Estranhos, assi mesmo como aos nossos,  
Receberão de todo o ilustre os ossos. (V, 83)<sup>371</sup>

*Os Ventos, Calipso, e as Harpias*: Gama repudia a fantasia homérica do deus Éolo e o do seu saco de ventos como mera imaginação<sup>372</sup>, mas,

---

<sup>368</sup> Homero, *Odisseia*, IX, 82-104.

<sup>369</sup> Faria e Sousa menciona os comedores de loto na sua discussão da aventura de Veloso, V. 30. O paralelo que ele traça não convence.

<sup>370</sup> Virgílio, *Eneida*, V, 871.

<sup>371</sup> Na sua discussão destes versos, Faria e Sousa diz: 'Es con pontualidad imitado de Virgilio'.

<sup>372</sup> Homero, *Odisseia*, X, 19-55.

no canto VI d'Os *Lusíadas*, há uma elaborada fantasia da qual fazem parte os deuses dos ventos e as ninfas que primeiro agitam e depois acalmam a tempestade que quase afunda a frota portuguesa. Calipso e a sua ilha já foram mencionadas. Virgílio descreve o encontro de Eneias com as Harpias, as poluidoras da comida, e rações estragadas eram um problema também para os viajantes portugueses: 'Corrupto já e danado o mantimento, / Danoso e mau ao fraco corpo humano' (V, 71)<sup>373</sup>. Somente as viagens de Ulisses e Eneias ao submundo não encontram paralelos na épica cristã, apesar de haver uma série de semelhanças entre a visão do submundo de Virgílio e a Ilha dos Amores de Camões.<sup>374</sup>

Vasco da Gama pode revoltar-se contra a poesia, mas a cada passo se assemelha mais a Ulisses e Eneias. Ele não é a única personagem cujas crenças se revelam incorrectas por serem contraditórias.

Na longa narração do Gama nos cantos III-V, ouvem-se outras vozes para além da sua. O Monstro Adamastor tem duas longas tiradas no Canto V e o Velho do Restelo uma no Canto IV. O discurso do Velho do Restelo às tripulações da frota de Gama aquando da largada das naus é um dos mais famosos episódios do poema. Nele, o Velho do Restelo ataca os motivos subjacentes à expedição e termina por condenar todas as formas de ambição. Nem o Gama nem Camões dão resposta às acusações feitas pelo Velho. Contudo, esta é claramente uma personagem cujo ponto de vista é limitado, que vê o potencial para a loucura e crueldade na aventura portuguesa, mas não consegue ver os aspectos positivos. É também cego aos valores poéticos.

Como Horácio antes dele, também o Velho do Restelo amaldiçoa o primeiro marinheiro que, pela primeira vez, lançou um barco ao mar<sup>375</sup>.

Oh! Maldito o primeiro que no mundo

Nas ondas vela pôs em seco lenho!

---

<sup>373</sup> Virgílio, *Eneida*, III, 210-44.

<sup>374</sup> Américo da Costa Ramalho, *Estudos Camonianos* (Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980), 73-83.

<sup>375</sup> Horácio, *Odes*, I. 3.

Dino da eterna pena do Profundo,  
Se é justa a justa lei que sigo e tenho!  
Nunca juízo algum, alto e profundo,  
Nem cítara sonora ou vivo engenho  
Te dê por isso fama nem memória,  
Mas contigo se acabe o nome e glória! (IV, 102)

O começo da estância deve muito a Horácio mas, nas linhas 5-8, Camões faz o Velho trair-se a ele próprio, muito à semelhança do que acontece ao Gama no Canto V. Os versos são ambíguos e não é claro a quem o “te” e “contigo” se referem. Se se referem ao primeiro navegador, as esperanças do Velho de que este seja esquecido são absurdas. Jasão e os Argonautas são bem conhecidos na poesia e na mitologia desde tempos antigos, e a épica de Valério Flaco sobre este tema era conhecida por Camões.<sup>376</sup> Se os versos 5-8 se destinam ao Gama, então o Velho está igualmente equivocado, uma vez que é a própria viagem do Gama a ser celebrada no poema do qual o Velho tem um pequeno mas importante papel.

Através do uso destas mudanças na voz narrativa, Camões revela como as suas personagens estão enganadas acerca da poesia. Vasco da Gama acredita que os grandes feitos falam por eles próprios, mas com cada palavra que profere, mostra o quão enganado está. O Velho do Restelo espera que os actos de ambição e loucura sejam esquecidos, mas manifestar esta esperança é já uma indicação da absurdidade da mesma. O vencedor é o poeta onisciente que vê cada aspecto, bom e mau, da expedição marítima dos Portugueses e dá a cada um a expressão apropriada.

---

<sup>376</sup> Joaquim Lourenço de Carvalho, ‘Camões e Valério Flaco’, *Euphrosyne*, n.s. 4 (1970), 195-202. Agradeço ao Professor J. A. Segurado e Campos não só esta referência como outras ajudas na revisão deste artigo.

**RETÓRICA E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA  
N'OS LUSÍADAS**

Nem todos os falantes e/ ou leitores de Inglês estarão conscientes do quanto a geografia da literatura portuguesa do século XVI tem vindo a mudar ao longo da última década com o aparecimento de um conjunto de admiráveis teses doutorais de estudiosos portugueses, sedeados em Coimbra, Lisboa e Évora. José Cardoso Bernardes, Rita Marnoto, Vanda Anastácio e Hélio Alves são os responsáveis por uma transformação no modo como lemos o drama, a poesia lírica – especialmente a poesia inspirada no exemplo de Petrarca – e a épica do Renascimento<sup>377</sup>. Estas são teses heróicas, no molde antigo – muito diferentes das dissertações de 80.000 palavras que se produzem hoje em dia no Reino Unido – nas quais vastas quantidades de materiais são consideradas e novas sínteses produzidas.

Hélio Alves, por exemplo, é responsável pelo primeiro estudo rigoroso dos três poemas épicos de Jerónimo Corte-Real, que se revelou contemporâneo de Camões e não seu seguidor. Este corpus, por si próprio, seria o suficiente para um livro mas Alves decidiu incluir também uma reapreciação de *Os Lusíadas* que, na minha opinião, tem um espantoso efeito libertador sobre a nossa leitura do poema. Ele mostrou, através de uma profusão de evidências contemporâneas, que a base teórica da

---

<sup>377</sup> A cronologia de publicação é a seguinte: José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996; Rita Marnoto, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997; Vanda Anastácio, *Visões da glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, 2 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e tecnológica, 1998; Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2001.

épica camoniana é horaciana e retórica, e não aristotélica. Esta conclusão, em conjunto com a percepção da relevância de Ariosto na formação do gosto dos poetas seiscentistas, afasta Camões da prevalecente ortodoxia crítica e faz dele um escritor muito mais excitante e aventureiro do que por vezes parecia.

Durante a maior parte do século XVI, e certamente durante a vida de Camões, ninguém em Portugal ou noutras partes apreciava a *Poética* de Aristóteles como o documento radical que na verdade é. Os primeiros comentadores da *Poética* acreditavam, erroneamente, que esta obra apoiava o princípio tradicional de que o propósito da literatura era retórico e moralístico. As preocupações estéticas de Aristóteles, entre elas a necessidade de unidade e consistência numa obra de arte, eram simplesmente incompreendidas<sup>378</sup>. Apenas no século XVII os críticos começaram a ter uma melhor percepção do significado da *Poética*. Começaram então a aplicar o que tinham aprendido à poesia de Camões, reduzindo-a a uma forma unitária e monolítica, da qual nunca se conseguiu verdadeiramente libertar.

Contudo, se Camões não estava familiarizado com as preocupações aristotélicas com a unidade de acção, não há qualquer necessidade de a procurar na sua obra. Em vez disso, o poema remete-nos para uma multiplicidade de acções – o primeiro verso sugere desde logo isso mesmo – cuja função é retórica, uma fonte de exemplos da conduta a adoptar, ou a evitar. Além disso, se não há uma acção única, então não pode haver um herói único<sup>379</sup>.

Como todos os comentadores da épica, Alves está consciente de que o modelo poético que Camões tinha mais frequentemente perante si era a *Eneida*. Mas, talvez porque está de tal maneira preocupado em posicionar Camões no mundo intelectual do século XVI, Alves destaca também, mais do que a maioria dos críticos modernos, a importância do *Orlando Furioso*. Ariosto era o poeta épico do século XVI com maior sucesso internacional. Não é de surpreender, portanto, que Camões tenha conhecido

---

<sup>378</sup> Alves, Camões, *Camões Corte-Real ...*, pp. 81-103.

<sup>379</sup> Alves, Camões, *Camões Corte-Real ...*, pp. 195-203.

bem esta epopeia, e se tenha referido directamente a ela n'Os *Lusíadas*, numa famosa estância (I. 11). A obra de Ariosto tinha também sido lida por outros poetas portugueses.

Para ver *Os Lusíadas* não apenas como uma epopeia retórica, mas também como uma épica modelada em Ariosto, implica libertar o texto camoniano ainda mais. Ariosto é o poeta da variedade: de acção, de heróis, e de tom. Para os críticos renascentistas, a obra deste poeta estava repleta de exemplos a seguir, mas também de exemplos a rejeitar, inclusivamente no caso dos heróis, uma vez que o próprio Orlando podia ser visto como uma lição sobre a loucura da paixão irracional<sup>380</sup>. A mistura de acontecimentos possíveis e impossíveis, bem como da linguagem heróica e cómica na obra de Ariosto, sugerem novas formas de ler a épica portuguesa.

Este breve sumário não faz jus à profunda pesquisa e reflexão que caracterizam a tese de Alves. Neste artigo, pretendo apenas realçar duas das suas conclusões. A primeira é que o poema não necessita de ser dividido em acção principal e secundária – em termos aristotélicos, inferior – também designada por episódios. O poema é feito de um conjunto de eventos, todos eles com relevância. A outra conclusão é que os retóricos estavam tão preocupados com a culpa como com o louvor e que, n'Os *Lusíadas*, Camões teve oportunidade de criticar bastante os seus próprios concidadãos e os seus heróis. Alves encontra alguns exemplos entre os escritores portugueses, contemporâneos de Camões, que pensavam a poesia deste modo, entre eles o teólogo Jerónimo Osório, por exemplo, ou António Ferreira, que disse ao Regente, Cardeal Infante D. Henrique, que os poetas, como os reis, seriam amados pelos merecedores e temidos pelos malfeitores: 'Os versos ousam, e em toda parte cabem, / dos bons amados, e dos maus temidos'.<sup>381</sup>

Nem tudo isto é novidade, nem Alves pretende que o é. É interessante ver como Thomas R. Hart, ao proferir a sua palestra Kate Elder em 1994, está consciente da íntima relação entre *Os Lusíadas* e *Orlando Furioso*, mas não se consegue decidir a concluir que, se um romance de cavalaria,

---

<sup>380</sup> Alves, Camões, *Camões, Corte-Real ...*, pp. 56.

<sup>381</sup> Alves, Camões, *Camões, Corte-Real...*, p. 110-14 e a bibliografia lá citada.

como a épica de Ariosto, é feito de opostos morais, ‘como as peças pretas e brancas num jogo de xadrez’, então isto também se deve aplicar ao poema de Camões.<sup>382</sup> Alves chega a essa conclusão e, conseqüentemente, encontra muito mais n’*Os Lusíadas* do que a celebração do homem branco nas suas aventuras marítimas.<sup>383</sup> Providencia assim algum conforto para todos aqueles que viam no poema mais do que os sentidos óbvios.<sup>384</sup>

As provas que suportam a tese de Alves na sua perspectiva da épica como crítica ao ethos heróico são sobretudo linguísticas. Ele demonstra, na maioria dos casos com grande eficácia, que a retórica do louvor pode muitas vezes esconder o oposto, que aqueles a quem a fortuna sorriu podem não o merecer necessariamente, e que a auto-glorificação diminui em vez de engrandecer o falante. Por vezes, Alves leva os seus argumentos longe demais, uma vez que Gama, ao embarcar na sua descrição elogiosa da história de Portugal, mostra-se desconfortável com a tarefa que lhe foi atribuída (III, 4). É certamente injusto afirmar que se trata de ‘uma prática elogiosa que significa o repúdio de si mesma’, uma vez que isso implica que toda a narrativa histórica teria de ser lida negativamente.<sup>385</sup>

Porém, a questão central da ‘equivocidade’ e ‘duplicidade’ de Camões mantém-se.<sup>386</sup> Este artigo irá além da análise linguística de Alves para mostrar como Camões nos transmite a sua opinião sobre as grandezas e as faltas das conquistas portuguesas no Oriente através da estrutura do poema, pelo menos parcialmente, numa série de episódios, ou incidentes, escritos para serem lidos consecutivamente. Na tradição retórica

---

<sup>382</sup> Thomas R. Hart, *The Reader's Role in The Lusíads*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1994, pp. 7-9.

<sup>383</sup> Ainda se podem encontrar leitores que estão convencidos de que Camões era um ‘supremacista, fanático religioso, racista e cegamente patriótico’. Ver Nicholas Meihuizen, ‘Camões: Ambiguous Imperialist’, in *Portuguese Studies*, 18 (2002), pp. 24-40 (38). Porém, mesmo o autor, como o título sugere, não está satisfeito com esta opinião redutora.

<sup>384</sup> Entre os críticos assim confortados encontra-se o autor do presente estudo, que há muitos anos estudou a forma como Camões critica o Gama, obliquamente, pela sua atitude para com a poesia, que lhe deu fama enquanto comandante. Ver T. F. Earle, ‘Narrative Voice, Irony, and the Defence of Poetry in *Os Lusíadas*’, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 2 (1993), pp. 251-9. Ver Cap. 17 do livro presente.

<sup>385</sup> Alves, Camões, *Camões, Corte-Real...*, p. 525.

<sup>386</sup> Alves, *Camões, Corte-Real...*, p. 520

a que Camões pertence, a variedade narrativa é fundamental: o leitor ou ouvinte deve ser conquistado por uma sucessão de estados emocionais contrastantes. Mas a sedução (*voluptas, delectatio*) não é o único objetivo, já que o escritor ou falante procurará convencer o público do seu ponto de vista através de uma narrativa bem construída.<sup>387</sup>

Neste artigo a ênfase será dada ao ponto de encontro entre episódios e as conclusões morais que se podem retirar deste mecanismo estrutural. Não se trata aqui de encontrar episódios em diferentes partes do poema que se reflectem, o que Vasco Graça Moura apelidou de “a construção especular”. Não é difícil acreditar que estes existem, e aos exemplos elencados por Graça Moura poder-se-iam acrescentar os notáveis paralelismos entre a abertura do poema e a denúncia dos portugueses em V. 41-43.<sup>388</sup> Mas nem sempre é assim tão fácil comprovar que episódios separados por centenas de estâncias devem ser lidos como o reverso da medalha um do outro. Neste contexto, a proposta apresentada, mais modesta, é que as transições entre episódios não são arbitrárias, mas que, pelo contrário, têm o seu papel ao despertar no leitor uma resposta crítica às acções narradas na épica.

Leituras semelhantes foram já tentadas no caso de Ariosto, que também estrutura a sua épica de forma a deixar contrastes significativos entre episódios sucessivos.<sup>389</sup> Assim que nos livramos da ideia de uma acção principal, interrompida por acções secundárias – a forma como a crítica neo-aristotélica encara a épica – as transições entre episódios ganham um súbito interesse. Veja-se, por exemplo, o caso do famoso episódio dos Doze de Inglaterra. Este ou é normalmente lido como uma narrativa isolada do resto do poema, ou então completamente ignorado. De um ponto de

---

<sup>387</sup> Há muitos exemplos da preferência de Cícero pela variedade na narrativa. Veja-se, por exemplo, uma carta para o amigo Lúcio Luceio, de quem ele esperava uma narrativa histórica que justificasse as acções de Cícero na situação política, extremamente complexa, causada pela conspiração de Catalina, *Ep. ad Fam.* V.12.2-5. Ver também *Rhetorica ad Herennium* (texto que no século XVI se acreditava ser de Cícero), em que se empregam os mesmos argumentos e, até certo ponto, a mesma linguagem.

<sup>388</sup> Vasco Graça Moura, *Luís de Camões: alguns desafios*, Lisboa: Veja, 1980, pp. 65-114.

<sup>389</sup> Ver, por exemplo, Marianne Shapiro, *The Poetics of Ariosto*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, capítulo 5, pp. 152-91.

vista aristotélico, serve simplesmente para adiar a acção principal, que vai nesse ponto da decisão de Baco e Neptuno de causar a tempestade, com a intenção de destruir a frota portuguesa (VI. 6-37), até à eclosão do temporal (VI. 70-ff.). Aqui, porém, será lido como uma parte integral da narrativa, nem mais nem menos importante do que o que o precede e sucede, mas simplesmente como o próximo passo da história. Como o episódio começa e como termina torna-se então muito importante.

No Canto VI. 37, Eolo solta os ventos da sua jaula, assim terminando o concílio de Baco e Neptuno com uma ameaça de desastre iminente. Porém, as estâncias que se seguem de imediato – por outras palavras, a abertura do episódio dos Doze de Inglaterra – descrevem os marinheiros absolutamente desatentos, aborrecidos e ansiosos por entretenimento, que lhes é dado por Veloso. Ele convence-os de que o que realmente querem é um episódio cavaleiresco, ‘pois dureza/ Nossa vida há-de ser’ (VI. 41), um comentário que marca um forte contraste com o comportamento indolente dos marinheiros, que se encontram estendidos nos cordames.

O significado moral da abertura deste episódio é óbvia. Os portugueses deveriam estar preparados para tudo, mas não estão. Posteriormente, Camões reforça esta ideia claramente: ‘nunca louvarei / O capitão que diga: «Não cuidei»’ (VIII. 89).

Há também um outro sentido, mais profundo e mais interessante. Mesmo se estivessem preparados, haveria realmente alguma coisa que os portugueses pudessem fazer para impedir a tempestade? As forças da natureza são geralmente descritas n’*Os Lusíadas* como uma força além da capacidade do homem de lidar com elas.

O fim do episódio parece conter um significado semelhante. A tempestade que Eolo preparou irrompe assim que Veloso completa a sua narrativa triunfante dos feitos cavaleirescos dos Doze, e está a começar um segundo e igualmente patriótico conto. Ele é interrompido por sons alarmantes, pelo aviso do contramestre, por ordens gritadas e depois pelo som da ‘grande vela’ a quebrar, que soa como se o mundo fosse acabar (VI. 71). Há um contraste óbvio entre a narrativa suave e elegante de Veloso e estes ruídos assustadores. A tempestade piora e o comandante, Vasco da Gama, vê-se reduzido a um estado de total desespero, o seu

único recurso a oração: ‘Confuso de temor, de vida incerto, / Onde nenhum remédio lhe valia’ (VI. 80). A prece é eloquente, mas é respondida por sons da natureza em fúria ainda mais altos, vento e trovões (VI. 84). Também aqui se contrasta a fragilidade do ser humano com o poder e a irracionalidade da natureza.

Mas a tempestade acalma, graças à intervenção de Vénus, e surge depois o próximo passo na narrativa, o avistamento da Índia. David Quint escreveu bem sobre a forma como este acontecimento se relaciona com o anterior. Ele demonstra como a terrível tempestade tem o efeito paradoxal de aproximar os marinheiros do seu objectivo e os deuses hostis que a tinham desencadeado, Baco e Neptuno, apercebem-se que o seu plano teve o efeito oposto ao desejado.<sup>390</sup>

Esta parece-me ser uma leitura plausível do final do episódio, através do qual o papel dos deuses pagãos se revela, mais uma vez, autodestrutivo. Ao longo do poema, é inevitável a chegada dos portugueses à Índia e a realização da sua missão. Mas a análise de Quint parece-me, contudo, incompleta pois, apesar de Vénus salvar os marinheiros, fá-lo apenas depois de o leitor ter tido tempo para se aperceber do quão dependente eles estão das forças sobrenaturais, que escapam ao seu controlo. A eloquência de Veloso e do Gama é ridicularizada pelo poder dos ventos e das ondas. Nem é certo sequer que Vénus tenha ouvido a prece do Gama. Ela vem em socorro dos portugueses simplesmente porque sempre o faz, ‘que descoberto / Me será sempre o mal a que se atreve’ (VI. 86).

Por outras palavras, Camões mostra, sem um comentário explícito mas através da justaposição de acontecimentos, que o episódio da tempestade tem, pelo menos, dois significados. Demonstra como as profecias do Canto I se cumprirão mas também como o pequeno ser humano nada pode contra uma natureza hostil. Porém a frota é salva, sem dúvida por causa de Vasco da Gama, que, independentemente das suas falhas, é, pelo menos, corajoso e piedoso, como o demonstram as suas preces. Mas a intervenção de Vénus é também fonte não tanto de uma moral mas de uma ansiedade metafísica. Se Vénus representa a Virgem Maria, como

---

<sup>390</sup> David Quint, *Epic and Empire*, Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 120-1.

muitos comentadores têm defendido, então a conclusão do Canto VI é tranquilizantemente cristã. Mas a forma como Camões apresenta Vénus no poema é como uma criatura sensual e caprichosa e, como todos sabemos, a Fortuna é uma mulher e, além disso, uma mulher volúvel. Em todos os seus textos, Camões não deixa de se queixar da injustiça da fortuna e, mesmo quando os seus heróis chegam à Índia, parece indeciso entre saber se foi a sorte ou a Divina Providência que os guiou.

A maioria dos comentadores da épica camonianiana restringe-se aos cantos que descrevem a primeira viagem à Índia, cerca de metade do poema. A outra metade, tomada sobretudo pela história de Portugal, recebe menos atenção, e é verdade que o valor literário desta é menor, uma vez que Camões estava menos envolvido imaginativamente com acontecimentos que aconteceram num passado remoto. Porém, o episódio de Inês de Castro, amante de D. Pedro e vítima dos poderes políticos - foi condenada à morte pelo pai do amante, o Rei Afonso IV - é um dos mais famosos episódios do poema. De novo o contexto do episódio, a relação com o episódio que o precede, parece ser um claro indicador de significado, apesar de ser algo que, até agora, nenhum crítico investigou, que eu saiba.

Thomas R. Hart, num dos seus melhores ensaios, vê como a crueldade do assassinio judicial de Inês dá cor aos acontecimentos que o seguem e que terminam com a extinção da primeira dinastia de Portugal, como resultado da confusa vida amorosa do último rei, D. Fernando.<sup>391</sup> Ao que sei, contudo, ninguém teve em consideração como o episódio começa. Esta é, no entanto, desempenha um papel importante na comunicação do significado da narrativa, que deve levar a reflexão crítica.

Imediatamente antes do episódio de Inês de Castro, Camões narra, em grande extensão - onze estâncias apenas para a batalha - um dos mais cruciais encontros, como ele o vê, entre Cristãos e Muçulmanos na Idade Média. A Batalha do Salado, ou Tarifa como Camões a ela se refere, foi travada em solo espanhol em 1340, perto de Gibraltar. Mas ganha o seu

---

<sup>391</sup> Thomas R. Hart, 'The idea of History in Camões's *Lusiads*', *Ocidente*, número especial (1972), pp. 83-97 (92).

lugar n'Os *Lusíadas* porque esta foi uma das ocasiões em que Portugueses e Castelhanos combinaram forças para vencer o inimigo comum. Camões conclui a sua narrativa com a reflexão de que desta batalha resultou o maior número de mortos – entre os Muçulmanos – de que havia memória na história do mundo. Tenta mesmo uma comparação hiperbólica entre o massacre que teve lugar depois da captura de Jerusalém pelo imperador romano Tito em 70 d. C., pois que, ainda que mais tenham morrido nessa batalha, foi apenas pela intervenção directa de Cristo. Camões mostra-se orgulhoso ao afirmar que os Portugueses e os Espanhóis alcançaram as suas elevadas taxas de morte sozinhos, sem ajudas.

É pouco surpreendente que os críticos evitem este episódio, porque revela Camões a uma luz estranha e pouco simpática. Isto é o catolicismo quinhentista no seu pior. Mas o relato do massacre tem relevância estética, porque se situa imediatamente antes da narração da morte de Inês, um único indivíduo mas que inspirou o poeta a escrever outro longo episódio, de dezassete estâncias. O Canto III, estância 118, começa com 'Passada esta tão próspera vitória' e termina com o 'caso triste', a lamentável história da 'mísera e mesquinha / Que depois de ser morta foi rainha' – uma breve e oblíqua referência à coroação póstuma de Inês pelo seu inconsolável amante.

Parece haver aqui uma incongruência, o mesmo que sentimos ao ler uma afirmação obviamente irónica. Mas a ironia não é uma palavra facilmente usada para descrever *Os Lusíadas*. Alves usa essa palavra frequentemente, facto que não nos deve surpreender, ao explorar o hiato entre a retórica do louvor e o falhanço das personagens d'*Os Lusíadas* que tentam cumprir o que é esperado delas. Contudo, há críticos que se recusam a aceitar que a ironia possa sequer ter lugar n'*Os Lusíadas*. Thomas R. Hart, por exemplo, que como vimos manifesta abertamente a sua preocupação com a unidade de tom e de forma no poema, diz de Camões que este 'rejeita a ironia [de Ariosto] por ser incompatível com o seu próprio, tão sério, propósito'.<sup>392</sup> Mas em toda a literatura séria existem ironias que não são

---

<sup>392</sup> Thomas R. Hart, 'Vasco da Gama as Narrator in *Os Lusíadas*', *Portuguese Studies*, 18 (2002), 16-23 (23).

humorísticas. E a incongruência – a palavra foi retirada de Wayne Booth – requer reconciliação.<sup>393</sup> Mesmo quando não há ironia verbal, nenhuma afirmação absurda que requer explicação ou justificação, o leitor atento deve ser surpreendido. A morte injusta de uma única mulher inocente ocupa tanto ou mais espaço que uma vitória em nome da religião, que causou a morte a milhares. E os dois episódios são directamente justapostos. Certamente torna-se necessário tentar reconciliar a presença no poema de duas narrativas tão diametralmente opostas.

Uma possibilidade, também prevista por Booth na sua análise das afirmações irónicas, é que a justaposição acontece por acaso, que Camões simplesmente não reparou na incongruência. É verdade que um evento segue o outro cronologicamente e que o historiador deve narrar o que aconteceu. Mas Camões é muito selectivo no seu tratamento da história e, no caso de um escritor tão atento à ordem da sua narrativa, deve existir a possibilidade de que o autor tenha querido criar significado ao colocar tão próximos dois episódios tão diferentes.

A questão que se coloca então é: que significados? Como Booth afirma, estes tendem a vir ‘com abundância’.<sup>394</sup> Será a morte de uma mulher cristã de alguma forma equivalente à morte de tantos muçulmanos? Esta interpretação é certamente possível, apesar de Camões não o afirmar claramente, em nenhum lugar no seu poema.

Há também um segundo significado, relacionado com a concepção de Camões da íntima ligação entre triunfo e desastre que vimos repetir-se noutras partes d’*Os Lusíadas*. A morte de Inês foi uma tragédia nacional, uma mancha na história portuguesa. Camões mostra-se consciente do contraste moral entre os dois episódios. Se a vitória na que foi considerada uma batalha na justa causa contra os muçulmanos é gloriosa, a morte injusta de uma mulher inocente é o oposto. Camões demonstra como a guerra tem um efeito devastador. O narrador, falando com a sua própria voz na estância 123, pergunta:

---

<sup>393</sup> O leitor de uma passagem de ‘ironia estável’ deve ser capaz de reconhecer a incongruência. Ver Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 10.

<sup>394</sup> Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, p. 11.

Que furor consentiu que a espada fina,  
Que pôde sustentar o grande peso  
Do furor mauro, fosse alevantada  
Contra ãa fraca dama delicada?

Posteriormente, Inês, nos seus pedidos de clemência, sugere algo semelhante (128). Como Hart destacou no seu artigo, a morte de Inês teve repercussões nas gerações futuras da família real portuguesa, e pode levar o leitor mais atento a perguntar como pode um povo capaz de grandes feitos estar também envolvido em tamanha barbaridade. Deve a história de Portugal ser vista como uma série de altos e baixos, de momentos de glória seguidos de escuridão e crime?<sup>395</sup> Também este é perfeitamente plausível, mais possível até que o primeiro significado sugerido acerca do valor de uma morte cristã em comparação com muitas mortes muçulmanas. Parece encaixar bem na consciência do poeta da natureza ambígua da acção heróica, que analisámos anteriormente.

Porém, parece-me que um terceiro significado pode ser retirado do contraste entre os dois episódios, apesar de necessitar de uma ligeira digressão para o alcançarmos. Se Camões usa a épica para criticar os seus heróis, surge inevitavelmente a questão do que ele esperava alcançar com essa crítica. Alves sugere que Camões teria em mente um ideal heróico que os portugueses, e particularmente Vasco da Gama, eram incapazes de atingir.<sup>396</sup> Esta é uma afirmação totalmente consistente com a crença de que *Os Lusíadas* são uma obra moralista. Na década de 80, Helder Macedo tratou essencialmente a mesma questão, mas de uma perspectiva diferente. Ao longo da sua épica, Camões celebra, de várias formas, o poder da poesia em dar forma e sentido aos acontecimentos. Sem o poeta não haveria acção heróica. Isto leva, inevitavelmente, à conclusão de que os verdadeiros heróis da épica não

---

<sup>395</sup> Há muitos anos, C. M. Bowra também notou que Camões critica os portugueses por terem um 'sentido de justiça que roça a crueldade'. Ver *From Virgil to Milton*, London: Macmillan, 1963, p. 93. A primeira edição é de 1945.

<sup>396</sup> Alves, *Camões, Corte-Real, ...*, p. 511.

são as figuras históricas que aparentemente celebra, mas na verdade crítica. O herói é o poeta.<sup>397</sup>

Assim, é a arte curativa de Camões que permite que o contraste entre a batalha do Salado e a morte de Inês de Castro se resolva. Os dois episódios dão-lhe a oportunidade de mostrar do que é capaz. Ele é o poeta heróico que está à altura do desafio de cenas de batalha, o assunto tradicional da épica mas também é capaz de, no verdadeiro sentido cavaleiresco, responder ao sofrimento de uma donzela em apuros. Nenhum dos homens que rodearam a figura histórica de Inês se mostraram capazes de o fazer e o poeta, mais uma vez falando com a sua própria voz, critica-os pelo seu comportamento (III. 130): ‘Contra uma dama, ó peitos carnicheiros, / Feros vos amostrais e cavaleiros?’. Mas, séculos mais tarde, Camões vem resgatar Inês e através da sua poesia redimir o crime nacional. O poeta é melhor cavaleiro que aqueles cujo dever era proteger Inês. Aqui está outro significado, ou melhor, um conjunto de significados que nos trazem segurança, nas palavras de Booth.<sup>398</sup> O assassinio de Inês foi um desastre, um desastre tão grande em termos morais como o Salado foi uma vitória. Mas o poeta, através da sua arte, pode tranquilizar a consciência nacional e reparar o crime cometido contra um inocente. Nisto há ainda outra ironia, como veremos.

Camões esmerou-se no episódio de Inês de Castro e a sua beleza tem sido muitas vezes objecto de estudo. Não é minha intenção fazê-lo aqui, mas apenas destacar a ironia da última estância (135), na qual as lágrimas derramadas pelas ninfas do Mondego pela morte de Inês se transformam numa fonte em memória dela, ‘por eterna memória’. E este é o seu memorial. Camões não menciona o famoso par de túmulos que Pedro mandou erigir para Inês e para si próprio no mosteiro de Alcobaça, com relevos em alabastro, e refere-se muito brevemente a cerimónia de coroação póstuma. Em vez disso, Inês é celebrada por uma ficção poética, na qual ninfas, deidades pagãs – elas próprias uma ficção poética – criam uma paisagem encantada.

---

<sup>397</sup> Helder Macedo, ‘O braço e a mente: o poeta como herói n’Os Lusíadas’, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16’ (1981), pp. 61-72 (69).

<sup>398</sup> Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, p. 12.

A paisagem poética e imaginada da ‘Fonte dos Amores’ é um prenúncio de outra fantasia, muito mais longa, a ‘Ilha dos Amores’, a ilha criada por Vénus como recompensa para os marinheiros depois da árdua viagem à Índia. A ilha não tem qualquer realidade geográfica, tal como Camões afirma numa famosa estância (IX. 89):

Os triunfos, a fronte coroadada  
De palma e louro, a glória e maravilha,  
Estes são os deleites desta ilha.

Este ponto repete-se posteriormente, numa ironia final, quando o leitor se apercebe de que os deleites imaginários da ilha são a única recompensa que os marinheiros recebem. A viagem histórica do regresso a Portugal e a recepção em Lisboa são rapidamente descritos numa única estância (X. 144), na qual ‘o prémio e a glória’ não são dados aos marinheiros, mas dados por estes ao rei que os enviara na expedição.<sup>399</sup>

Camões salva assim a honra de Inês de Castro e recompensa os primeiros viajantes à Índia, através de uma fantasia mitológica e poética. A história portuguesa conheceu grandes crimes e grandes triunfos, mas apenas o poeta pode adequadamente sarar as feridas de um e celebrar o outro.

*Os Lusíadas* são um poema a gritar por libertação. Em primeiro lugar, precisa de ser libertado dos imperialistas – hoje em dia mais frequentemente dos anti-imperialistas – cujo rude redutivismo não foi abordado em detalhe neste artigo mas que tem tido um efeito devastador na reputação do poema épico. Para além disso, há os neo-aristotélicos, certamente um grupo mais benevolente do que os leitores obcecados com significados políticos, mas que ainda assim impõem o colete-de-forças da unidade de tom, um herói unidimensional e a unidade de estrutura, que relegou algumas das partes mais interessantes do poema para um estatuto de meros episódios.

---

<sup>399</sup> Críticos literários têm frequentemente notado o falhanço do rei, pelo menos n’*Os Lusíadas*, em dar aos marinheiros uma recompensa adequada. Ver, por exemplo, Maria Vitalina Leal de Matos, *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa 1980, p. 40 e Alves, *Camões, Corte-Real, ...*, p. 531 e a bibliografia aí citada.

O poema precisa de ser visto à luz da tradição retórica à qual obviamente pertence, tradição essa na qual era comum ver o poeta ou o historiador como igual, se não superior, aos heróis cujos feitos descreve. António Ferreira disse ao seu amigo, o historiador Diogo de Teive: ‘Por ti começou já ser grande, e claro / o português império’<sup>400</sup>. Camões tinha-se em igual consideração. Ele é o árbitro da história, o juiz que atribui louvor ou culpa, o poeta que transforma uma viagem marítima numa história épica e num poema épico. O poema é não tanto uma celebração dos portugueses e da sua história como uma celebração de si próprio e do seu criador.

---

<sup>400</sup> António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, edição de T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 338.

## ÍNDICE REMISSIVO

- Acenheiro, Cristóvão Rodrigues, 154  
Acro, 202n.  
Agostinho, Santo, 110  
Albuquerque, Afonso de, 252, 291  
Albuquerque, Luís de, 269n.  
Alçada, João Nuno, 30, 33  
Alexandre Magno, 231, 290  
Almeida, D. Francisco de, 252, 291  
Almeida, Lopo de, 57  
Alves, Hélio, 279n., 299-302, 307, 309  
Amaral, Augusto Ferreira do, 213  
Anastácio, Vanda, 91, 299  
Aquinas, S. Tomás de, 38, 136  
Ariosto, Ludovico, 45, 58, 62, 261, 281-2, 285, 288, 300-1, 303  
Aristóteles, 143, 267-8, 300-1  
Arnold, E. Vernon, 218n.  
Ascêncio, Bádio (Josse Bade), 114-5, 117  
Ascoli, Albert Russell, 282n.  
Asensio, Eugenio, 53, 224n.  
Askins, Arthur Lee-Francis, 238n., 250n.  
Augusto (Imperador), 290  
Ávila, S<sup>a</sup> Teresa de, 262
- Barreto, José Franco, 103-4, 277  
Bataillon, Marcel, 214

Beau, Albin Eduard, 34  
Bembo, Cardeal, 74-5  
Berardinelli, Cleonice, 259-60, 274-5  
Bernardes, Diogo, 83, 103, 190, 227, 250n., 273  
Bernardes, José Augusto Cardoso, 25-8, 46, 89, 299  
Betancor, Diogo de, 227  
Bethencourt, Francisco, 54, 136, 269n.  
Bíblia, 87, 95  
    Actos dos Apóstolos, 18  
    Cantar dos Cantares, 101-2  
    Eclesiastes (tr. por Góis), 109, 111  
    Oseias, 98  
    Provérbios, 18, 171  
    S. Mateus, 93  
Binns, J. W., 242  
Bismut, Roger, 274  
Boccaccio, Giovanni, 280-1  
Boécio, 281  
Booth, Wayne, 308, 310  
Boscán, Juan, 176, 191  
Bowra, C. M., 309n.  
Boxer, Charles Ralph, 243, 248  
Braden, Gordon, 127  
Braga, Marques, 211, 241  
Bragança, D. Constantino de, 243-8  
Bragança, D. Jaime de, 244-6  
Branco, Camilo Castelo, 190  
Brecht, Bertold, 27  
Brun, Jean, 162  
Buchanan, George, 125, 134, 151  
Buescu, Maria Leonor Carvalhão, 85n.  
Burke, Peter, 77  
  
Caminha, Pero de Andrade, 103, 190, 227, 242

Camões, Luís de, 94-5, 97, 99, 101, 103, 123, 152, 154, 225, 251, 255-6, 258, 271

*Auto de Filodemo*, 262

Canções: 'Junto de um seco, frio e estéril monte', 258-69; 'Vinde cá, meu tão certo secretário', 268-9, 278-9, 282-3

Éclogas: 'Ao longo do sereno Tejo', 266

'Muito sou meu inimigo' 221

Odes: 'Aquele único exemplo', 220-1, 277; 'Fermosa fera humana', 277-80, 282; 'Pode um desejo imenso', 261

*Os Lusíadas*: 261, 266, 283-4, 287-312

Sonetos: 175-7, 190; 'Aquele triste e leda madrugada', 265; 'Um mover d'olhos brando e piadoso', 272-7, 279-80

Campos, Agostinho de, 255

*Cancioneiro Fernandes Tomás*, 180, 272-3

*Cancioneiro Geral*, 262

Carvalho, Joaquim de, 38

Carvalho, Joaquim Lourenço de, 298n.

Castiglione, Baldesar, 74-5, 77, 85

Castilho, António de, 227

Castilho, Júlio de, 184, 190, 211, 241

Castro, Aníbal Pinto de, 53n., 124n., 129

Castro, Estêvão Rodrigues de, 273-4

Castro, Gabriel Pereira de, 94, 101

Catulo, 197

César, Júlio, 251-2, 290

Chaves, Fidalgo de, 53, 57

Cícero, Marco Túlio, 52

*De Amicitia*, 85, 88, 110

*De Inventione*, 129-31

*De Natura Deorum*, 237

*De Officiis*, 77-9, 85-6, 110

*De Senectute*, 88, 109-19

*Epistulae ad Familiares*. V.12, 303n.

*Paradoxa Stoicorum*, 110

*Tusculanas*, 116

Cipião, 290

Clemente VII, Papa, 49

Clenardo, Nicolau, 110, 114

*Comedia Serafina*, 60

*Comedia Thebaida*, 60

Correia, Gaspar, 291n.

Corte-Real, Jerónimo, 299

Costa, António Domingues de Sousa, 51-2, 73n., 88n.

Costa, Uriel da, 269n.

Coutinho, D. Francisco de (Conde de Redondo), 212-14, 220-2

Coutinho, D. Gonçalo, 255

Coutinho, D. João de, 212

Coutinho, D. Vasco de (Conde de Borba), 212, 220

Couto, Diogo de, 222, 246n., 247-8

Cox, Virginia, 76, 80

Crasbeeck, Pedro, 224

Cruz, M. Azevedo, 57, 211-2, 230n., 243

Cruz, S. Juan de la, 262

  

Dante, 259, 261

Darst, David H., 191n.

Delasanta, Rodney, 287-8

Delicado, Francisco, 58

Delrío, Martín Antonio, 101

Delumeau, Jean, 55

Deswarte, Sylvie, 57

Dias, Aida, 262

Dias, João José Alves, 109, 113-4

Dias, José Sebastião da Silva, 124n., 208n., 228, 241, 250

Diogo, Américo António Lindeza, 73, 81

Dürer, Albrecht, 269

  

El Brocense, 96-7, 99

Encina, Juan del, 76

Epstein, Stephan R., 52

Erasmus, Desidério, 109-19, 162, 172, 244

Ésquilo, 127, 172

Eurípides, 127

*Ifigênia em Áulide*, 172-3

Farnese, Alexandre, 224n.

Ferreira, António, 83, 103, 257-8, 264-5, 273, 301, 312

Biografia, 123-5

Aos bons engenhos, 224-5, 240

Cartas: a António de Sá de Meneses (I.4), 236; a António de Sá de Meneses (II.5), 238; a D. Constantino de Bragança, 206, 242-5, 248-9; a D. Duarte, 206; a Diogo Bernardes, 207; a Diogo de Betancor, 236; a D. João III, 206; a D. Sebastião, 206, 208-9, 228-9; a D. Simão da Silveira, 238; a Garcia Fróis Ferreira, 236; a João Lopes Leitão, 242, 246-9, 251; a Luís Gonçalves da Câmara, 206, 230-1; ao Cardeal-Infante D. Henrique, 206, 229-30; ao Conde de Redondo, 206, 210-11, 215-19; ao Príncipe D. João, 206; a Pedro de Alcaçova Carneiro, 206; a Pero de Andrade Caminha, 207; a Vasco da Silveira, 135-6, 138-9

*Castro*, 61, 124-159, 161-74

*Comédia de Bristo/do Fanchono*, 124

*Comédia do Cioso*, 124

Éclogas: Arquigâmia, 193, 234n., Natal, 207, 227

Elegias: a Afonso de Albuquerque, 248, 251-2; a D. Luís Fernandes de Vasconcelos, 242, 248-9

Epitalâmio, 224n.

História de S. Comba, 210

Odes: 195-204; I.1: 203-4; a Afonso Vaz Caminha, 242; a António de Sá de Meneses, 199, 201-3, 237; a D. Afonso de Castel Branco, 199-200, 207-8; a Manuel de Sampaio, 232-5; ao Senhor D. Duarte, 197, 209-10

Sonetos, 175-93, 225, 228, 239

Ferreira, Garcia Fróis, 227

Ferreira, Miguel Leite, 125, 176, 178-9, 223-4, 249-50  
Ficino, Marsilio, 269  
Figueiredo, Fidelino de, 210, 250n.  
Filético, Martinho, 112n., 114, 116-7  
Filho, Emmanuel Pereira, 274  
Filho, Leodegário de Azevedo, 272-3, 278  
Filipe I, 224  
Finazzi-Agró, Ettore, 289  
Flaco, Valério, 298  
Flasche, Hans, 99  
Fowler, Alastair, 178  
Fucilla, Joseph G., 181

Gama, Vasco da, 252  
Garcia, Alexandre M., 72  
Garcilaso de la Vega, 96  
Gaza, Teodoro de, 114  
Giamatti, Bartlett, 284  
Góis, Damião de, 57, 109-19  
Gouveia, Diogo de, 214  
Grafton, Anthony, 118  
Guerreiro, M. Viegas, 22-3

Halliwell, Stephen, 135, 143  
Hart, Thomas R., 14, 288-90, 301-2, 306-7, 309  
Henrique, Cardeal-Infante, 52, 56-7  
Henriques, D. Afonso, 231  
Herrera, Fernando de, 97, 99, 261  
Hoekstra, Arie, 271-2  
Holanda, Francisco de, 57  
Homero, 117, 261, 271, 279, 287-8, 290, 293-7  
Horácio, 87, 195-6  
    Ars Poetica, 232  
    Epístolas, I.2, 280; II.1, 230

Epodos, 2, 232; 7, 197-8, 208  
Odes, I.1, 100, 198; I.3, 297-8; I.4, 198, 201-2; I.6, 197-8, 209; II.3,  
204; II.7, 198; II.14, 198; II.20, 198-200; III.4, 197-8; III.27, 163, 170  
Horsfall, Nicholas, 280n.  
Hoven, René, 113n.  
Huebeck, Alfred, 271-2  
Itálico, Sílio, 118

Jacquot, Jean, 127  
João II, D., 220  
João III, D., 212, 219  
João, D., Duque de Aveiro, 227  
Jones, Emrys, 147-9  
Jorge, D., Duque de Coimbra, 220, 225

Klibansky, Raymond, 266n., 267, 269n.  
Knecht, R. J., 50

Ladino, Cristoforo, 75  
Lapa, Rodrigues, 83, 277  
Leite, Maria, 125, 192  
Lencastre, D. João de, 227  
Lencastre, D. Jorge de, 227, 239n.  
Lencastre, D. Pedro Dinis, 227  
León, Luis de, 196  
Levasseur, E., 55  
Lívio, Tito, 118  
Lopes, David, 213  
Lopes, Óscar, 57, 83, 155, 229, 250  
Lourenço, Frederico. 279  
Luís, D. (infante), 57

Macedo, António de Sousa de, 102-3  
Macedo, Helder, 72, 78-9, 83, 288-90, 309-10

Machado, Diogo Barbosa, 230n., 245-6, 249  
 Macilleno, Antonio, 202  
 Maclean, Ian, 172  
 Maldonado, Pedro Barrantes, 262  
 Manuel, D. (rei), 57  
 Maquiavel, 155  
 Marnoto, Rita, 228n., 276-7, 299  
 Marsi, Petro, 114-5  
 Martins, António Coimbra, 136-7  
 Martins, José V. de Pina, 75n., 86n., 91-2, 224n.  
 Matos, Maria Vitalina Leal de, 72n., 104, 256, 258, 264, 266, 311n.  
 Meihuizen, Nicholas, 302n.  
 Mela, Pompónio, 118  
 Mena, Juan de, 96, 262  
 Meneses, António de, 227, 235-6  
 Meneses, D. Aleixo de, 230  
 Meneses, Francisco de Sá de, 103, 227, 236  
 Meneses, João Roiz de Sá de, 220, 227, 236  
 Mesquita, Domingos de, 222  
 Miguel, António Dias, 85n., 86, 87n.  
 Miranda, Francisco de Sá de, 40, 45-105, 123, 227  
     *Canção a Nossa Senhora*, 93, 102  
     *Cartas*: a António Pereira, 71, 74, 83-90, 99; a D. Fernando de Meneses, 60; a el-rei D. João, 54, 63, 97, 102, 217; a João Roiz de Sá de Meneses, 56; a Mem de Sá, 93  
     *Comédia dos Estrangeiros*, 45-52, 58-65  
     *Comédia dos Vilhalpandos*, 45-8, 49-58, 61-5  
     *Éclogas*: Alejo, 95; Basto, 63, 71-81, 83, 87, 93, 95, 98-9; Célia, 101-2; Encantamento, 95; Fábula do Mondego, 96; Nemoroso, 81, 93  
     *Elegia a uma senhora muito lida*, 93  
     *Satyras*, 74, 103  
     *Sonetos*: 'Amor tirando va por tierra y cielo', 95; 'Aquelas esperanças', 99; 'Em tormentos cruéis, tal sofrimento', 100; 'Não sei que em vós mais vejo', 56

Moâmede, Mulei, 212  
Moss, Ann, 59  
Moura, Vasco Graça, 303  
Muir, Kenneth, 175

Neiva, Saulo, 83-4  
Niccoli, Ottaviano, 51  
Noronha, D. António de, 246n.  
Noronha, D. Diogo de, 246  
Núñez, Hernán, 96

Oddon, Marcel, 127  
Orta, Garcia da, 220, 277  
Osório, Jerónimo, 301  
Osório, Jorge A., 112n., 114n., 116n.  
Ourém, Conde de, 57  
Ovídio, 100-101, 117, 259, 279, 295

Palla, Maria José, 29  
Panofsky, Erwin, 266n., 267, 269n.  
Pedro I, D., 310  
Pennings, Joyce, 54  
Pereira, Maria Helena da Rocha, 197, 199, 265n., 271  
Petrarca, Francesco, 126, 176, 181, 185, 109-1, 256-7, 259-61, 264-5,  
267, 275-6, 279, 299  
Picchio, Luciana Stegagno, 48  
Piel, Joseph M., 85n.  
Pigman, G. W. III, 261n.  
Pimentel, Maria, 125, 177, 179-80, 182, 187, 192, 227, 239, 257  
Pimpão, Álvaro Júlio da Costa, 17  
Pina, Rui de, 152-4, 159  
Pinto, Álvaro Gonçalves, 247  
Pitiscus, Samuel, 95  
Platão, 111-2, 117

Plauto, 45, 62-3  
Plínio o Moço, 98  
Plínio o Velho, 87, 112, 118  
Pontano, Jacobo, 100  
Porfírio, 202, 281  
Portugal, D. Manuel de, 95  
Preto- Rodas, Richard A., 269n.  
Probo, Emílio, 118

Quint, Anne-Marie, 30  
Quint, David, 305

Racine, Jean, 135, 150  
Rebelo, Luís de Sousa, 217-8  
Reckert, Stephen, 34  
Remédios, Mendes dos, 47-8, 50, 56  
Resende, Duarte de, 85  
Resende, Garcia de, 57, 152  
Révah, I. S., 14  
*Rhetorica ad Herennium*, 130, 132-3, 303n.  
Ribeiro, Bernardim, 46-7, 103  
Ribeiro, Cristina Almeida, 14  
Ricard, Robert, 213  
Roberts, Gareth, 282n.  
Rodrigues, Bernardo, 212-14, 216, 245  
Rodrigues, Maria Idalina, 16-18, 20  
Rodrigues, Marina Machado, 273n.  
Roig, Adrien, 49, 124n., 179-80, 184, 190, 196n., 229  
Rojas, Fernando de, 60-1, 66  
*Celestina comentada*, 85, 100

Saa, Mário, 266, 269  
Sabio, Stephano, 110  
Samorim (de Calecute), 221

Sampaio, Manuel de, 227, 231-2  
Saraiva, António José, 34-5, 57, 71-2, 83, 155, 229, 250  
Saraiva, José Hermano, 255  
Saraiva, Maria de Lurdes, 177, 279  
Saviotti, Gina, 29  
Saxl, Fritz, 266, 267n., 269  
Sebastião, D., 155, 214  
Sena, Jorge de, 274  
Séneca, 95, 96, 100, 104, 126, 128, 130, 134, 139-40, 151,155  
    *De Brevitate Vitae*,162-3; *De Clementia*, 97-8; *De Tranquillitate*, 98;  
    *De Vita Beata*, 168-70; *Epistulae Morales*, 88; *Hipólito*, 101; *Tróades*,  
    140-2, 145-6, 172  
Sequeira, António de, 180  
Sérvio, 280  
Shakespeare, William, 145, 147-50, 176  
Shapiro, Marianne, 303n.  
Silva, D. Lourenço da, 212  
Silva, D. Manuel da, 52, 75, 85  
Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 256-9, 264, 274n., 277  
Silveira, D. Simão da, 180, 187, 191, 227, 238-9  
Simões, João Gaspar, 184n.  
Smith, Denis Mack, 52  
Soares, Nair de Nazaré Castro,140, 155  
Socrates,115-7  
Sófocles,127, 172  
Sorabji, Richard, 268n.  
Sotomaior, Frei Luís de, 93, 101-2  
Sousa, Manuel de Faria e, 94-5, 97, 99, 101, 177, 258-9, 269, 276-7, 295-5  
Spenser, Edmund, 281-2, 285  
Stetsjøe, Leif, 29-30  
Stephens, William, 170  
  
Tasso, Bernardo, 196  
Tavani, Giuseppe, 48

Teive, Diogo de, 124-5, 151, 244, 312

Temistocles, 115-6

Terêncio, 45, 58, 62-3, 64

Terra, José da Silva, 235n.

Teyssier, Paul, 15

Torres, Amadeu, 110

Torres Naharro, Bartolomé, 57-8, 262

Trogo, Pompeio, 118

*Trovas feitas aa deixada d'Arzila*, 219

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, 87n., 273n.

Vasconcelos, Jorge Ferreira de, 66

Vasconcelos, Manuel de, 258

Vicente, Gil, 11-41, 58, 61, 63

*Auto da Barca da Glória*, 40; *Auto da Barca do Inferno*, 40; *Auto da Barca do Purgatório*, 30-1, 34-41; *Auto da Feira*, 25, 30-5, 38-9; *Auto de Inês Pereira*, 13-18, 21-3; *Auto dos Reis Magos*, 20; *Auto Pastoril Português*, 24-5; *Comédia de Rubena*, 20; *Copilaçam*, 13, 25; *Dom Duardos*, 19; *Exortação da Guerra*, 214; *Farsa dos Almocreves*, 23, 26; *Floresta de Enganos*, 28; *Juiz da Beira*, 23, 25-7; *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, 20; *Tragicomédia pastoril da Serra de Estrela*, 17-18, 23-4; *Triunfo do Inverno*, 19-20

Vickers, Brian, 129

Vieira, Padre António, 94

Virgílio, 100, 126, 203, 259, 261, 280

*Eneíada*, 287-8, 290, 293-4, 296-7, 300; *Geórgicas*, 89, 232

Voecht/Voogd, Jacob (Jacobus Tutor), 110

Williams, Gordon, 199

Woodhouse, J. R., 75n.

Yates, Frances A., 267n.

(Página deixada propositadamente em branco)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA UNIVERSITY PRESS

2013

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA

